Florica BODIŞTEAN

Eroica şi Erotica

Eseu despre imaginile feminităţii în eposul eroic

Scanat cu CamScanner

82.09
B 61.

Copyright © 2013, **Editura Pro Universitaria**

Toate drepturile asupra prezentei ediții aparțin
Editurii Pro Universitaria

Nicio parte din acest volum nu poate fi copiată fără acordul scris al
Editurii Pro Universitaria

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
BODIȘTEAN, FLORICA
Eroica și Erotica : eseu despre imaginile feminității în eposul eroic / Florica Bodiștean. – București : Pro Universitaria, 2013
Bibliogr.
ISBN 978-606-647-653-9

82.09:396

c785528

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ "I.N. ROMAN" PEATRA

Scanat cu CamScanner

CUPRINS

Argument sau De ce o temă vetustă, precum eposul eroic...? 9

Capitolul I
ILIADA ŞI *ODISEEA*: FEMEILE, DEZBINAREA
ŞI CONCILIEREA 15
Despre războaie şi pace sau despre lumea cu bărbaţi şi lumea cu femei 15
Odiseea: erosul şi înţelepciunea 17
Iliada: erosul, orgoliul şi responsabilitatea 22
O Iliadă fără femei... 32

Capitolul II
VERGILIU, *ENEIDA*: FEMININUL ÎNTRE MIT
ŞI IDEOLOGIA OFICIALĂ 35
O viziune aparte asupra eroismului 35
O configuraţie ideologică de personaje 39
Prototipul generic al femininului: amazoana civilă 42
Femeia fatală sau disprețul frumuseţii pentru ea însăşi 43
Soţii şi mame sau femininul supus istoriei 45
Femeile puterii – femeile care fac istoria 48
Zeiţe bune şi zeiţe rele 55

Capitolul III
TRISTAN ŞI ISOLDA SAU DESPRE CONVENŢIILE
ŞI LIBERTĂŢILE EROSULUI ŞI EROICULUI MEDIEVAL 59
Viaţă *vs.* literatură în Evul de Mijloc 59
Ficţiunea iubirii 61

Scanat cu CamScanner

Tristan şi Isolda căsătoriţi? 65
Ce e înainte de iubire? 68
Otrava dulce-amară a dragostei 69
Două feluri de iubire 71
Cine şi ce e Isolda? 73

Capitolul IV
CERVANTES, *DON QUIJOTE*: CAVALERUL, FEMEIA LIVRESCĂ ŞI FEMEIA REALĂ 79
Despre rostul „închipuirilor" 79
E nevoie de o Doamnă! 83
Castitatea lui don Quijote – merit sau neputinţă? 87
Marcela sau „a fi tu însuţi" 91
Despre slăbiciunile şi rezistenţele virtuţii: Camila 95
În limitele omenescului: imperfecţiune, dar fericire ... 100
Sub semnul simţirii 104

Capitolul V
EROISM, ISTORIE ŞI FEMEI ÎN SECOLUL ROMANTIC 107
Literatură şi istorie în optică romantică 107
Walter Scott sau istoria în tipar cavaleresc 111
Ivanhoe: Doamna inimii şi dezmoştenita – rol *vs.* autenticitate 114
Saxon şi normand, creştin şi păgân. O critică a cavalerismului 120
Alexandre Dumas-tatăl – istoria „de consum", fundal al aventurii 124
Cei trei muschetari: măreţia şi decăderea cavalerismului în vremea lui Ludovic al XIII-lea 127
„Democratizarea" erosului 134
Romanul fiilor fără mame 138
Alessandro Manzoni, *Logodnicii*: o lume ideală într-un secol sălbatic 140
Ştiinţa medierii: între moral şi imoral, toleranţă; între dreptate şi abuz, adaptarea 144
Lumina sufletului simplu 146

Capitolul VI
VARIANTA REALISTĂ A EROISMULUI: FAMILIA ŞI LUMEA CEA MARE – TOLSTOI, *RĂZBOI ŞI PACE* 153
Limitele idealului le fixează însăşi viaţa 153
Războiul cu Napoleon şi războiul dintre sexe 155
Despre eroism, cu precauţie 160
Avertisment pentru Natasa: întâi războiul, femeia la urmă 167
Perspectiva unui moralist: femei vii şi femei moarte 172
Pacea de după război şi viaţa cuplului de după căsătorie 175

Capitolul VII
SECOLUL XX: RĂZBOIUL CELORLALŢI ŞI RĂZBOIUL INDIVIDUAL 185
Romanul eroic – romanul despre război 185
Primul Război Mondial văzut de un român din Ardeal sau războiul indecisului cu sine însuşi – Rebreanu, *Pădurea spânzuraţilor* 186
Dragostea şi instinctul de supravieţuire. Iluminările rebreniene şi „intunecările" lui Cezar Petrescu 190
Războiul unei conştiinţe unitare: Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* 195
Hemingway. Despre dezirabila uşurătate a existenţei... (*Adio, arme*) 202
... şi gravitatea unei vieţi trăite în trei zile (*Pentru cine bat clopotele*) 207
Erich Maria Remarque. Nazismul – responsabilitate colectivă şi opţiune individuală 213
Războiul ca o altă lume 215
... şi dragostea ca paranteză în imperiul morţii 219

În loc de concluzii: Despre avatarurile celui mai greu tumir... 225

Corpus de opere literare citate 239

Bibliografie generală 241

Scanat cu CamScanner

Argument sau De ce o temă vetustă, precum eposul eroic...?

După cum mărturisește literatura, dar nu numai ea, două mobiluri dinamizează viața bărbaților, unul declarat, afirmarea socială, care îi legitimează ca ființe prototipal expansive, deschise spre un „în afară", transcendent ființei, și unul tacit, minimalizat cu bună știință și cu bună intenție, căci e mai greu de recunoscut de către orgolioși, respectiv dragostea, femeia în ultimă instanță. Aceste măsuri lăuntrice devin pregnante mai ales în epica eroică, dar pot fi citite și în orice istorie a detentei sinelui masculin, pe orice plan al realizării individuale, fie el politic, social, intelectual sau creator. Între război și femei, între un „afară" și un „înăuntru", se consumă întreaga energie masculină, pentru care stau mărturie veacurile de literatură focalizate pe această eternă și inepuizabilă temă. Am rezervat acest segment tematic aplicării unor „studii de gen", pentru că, în literatura eroică, aspectele arhetipale ale masculinului și ale femininului se developează pe ecranul unor contexte așa-zis ancestrale și, în consecință, se regăsesc în starea lor cea mai pură, având avantajul autenticității pe care o asigură confruntarea cu situațiile-limită, ce impun, cel mai adesea, necesitatea unei opțiuni. Căci tocmai aceste manifestări explozive ecranează comportamentele omologate social și restituie, nefalsificată, natura umanului.

Femeile și bărbații, ne spun studiile de arhetipologie, dacă nu și viața reală, unde, trebuie să recunoaștem, esențele se mai hibridează, sunt entități invers orientate, care se întâlnesc totuși

Scanat cu CamScanner

și pe principiul similitudinii, și pe cel al atracției contrariilor, potrivit căruia fiecare ființă, femeie sau bărbat, își conține și propria sa umbră, alteritatea, *animusul* corespunzător *animei* și invers. O teorie a cuplului perfect pretinde că fiecare bărbat caută femeia care să dețină aceeași proporție de suflet feminin și masculin, dar în doze inversate. Câtă complementaritate și câtă asemănare există în eposul eroic, aceasta e una dintre marile întrebări ale cărții de față. Căci și dragostea e un câmp de luptă, o *erotomahie*, cu nimic mai prejos decât arena sau frontul armelor propriu-zise.

Într-o literatură a faptelor, cum e epopeea, cântecul de gestă, romanul cavaleresc sau mai recentul roman despre războ, femininul este, inevitabil, prezență subsidiară în planul intrigii, dar „grea", esențială în scenariul formării interioare a eroului. În termenii împrumutați din analiza naratologică a basmului, dacă opozantul, ca forță prin care se manifestă toate adversitățile posibile în calea afirmării de sine, răspunde de modelarea exterioară, „fetei de împărat" îi revine tot ceea ce ține de valorile intimismului. Niciun erou nu poate sări experiența erosului, a întâlnirii cu feminitatea, nici măcar etalonul în materie, Ahile. Numai că relația dintre spiritul macho și eteratul mister/nemister feminin e bântuită de conflicte, pe când masculinul artistic se identifică mai ușor cu valorile adiacente feminității pe baza vocației creatoare comune, chiar dacă această vocație se manifestă în planuri diferite. Briseis e prețuită de Ahile numai după ce i-a fost luată de Agamemnon, orgoliosul comandant care-l învață pe vijeliosul erou ce e pierderea. De pe aceste poziții, el poate să aprecieze durerea unui părinte generic, precum Priam, care și-a pierdut fiul. Cu siguranță, „mai artistícul" Odiseu, „mijlocitorul" prin excelență, ar fi apreciat acest lucru fără experiențe pregătitoare, pentru că el e gata „îmblânzit" (el e cel care, pentru a scăpa de nebunia presimțită a războiului troian, simulează nebunia în fața lui Palamede) și partea lui de *anima* trebuie să fie mai mare. Eroul stihial și eroul civilizator dezvoltă relații diferite cu feminitatea: pe cel dintâi femeia îl „civilizează", cum a fost civilizat, la propriu, Enkidu de către o curtezană, pe celălalt îl ajută să se decanteze. La limită, femeia poate avea pentru „diletanți" impact maxim, de rangul unei revelații față în față cu o *terra ignota*, în vreme ce pentru „cunoscători" e o prezență mai difuză, mai subtilă, care înrâurește domol eul masculin spre descoperirea căilor diversității, ale multiplului, ale politropiei, în fine, spre construcția de sine.

Scanat cu CamScanner

În „portretul-robot" al eroului, preeminentă e energia canalizată într-un singur sens, mânia pozitivă, respectiv energia supraumană pe care o provoacă în sine, fie prin import din exterior (de la strămoşi, duhuri, zei, animale totemice), fie prin aprinderea ei în interior. Mânia dă forţă eroului, îi transcende fiinţa umană şi îl transformă într-un daimon, îi permite unirea cu divinitatea, îl orientează spre Unu. De aceea, Eroul nu se risipeşte nebuneşte, nu e interesat de lux sau de spectacolul bogăţiei, după cum, în baza unei potenţări mitice între castitate şi ferocitate, nu-i este proprie nici frenezia sexuală. Femeia, cu tendinţa ei spre multiplicitatea generativă, e percepută ca agent al scindării, ca forţă răvăşitoare din perspectiva sinelui eroic. Schimbând însă focalizarea, din perspectiva celui „de-al doilea sex", eroismul în sine devine forţa dizolvantă, căci nu îngăduie fixarea. Aici intervin iarăşi femeile, făcând din eroism o vârstă şi o fază, prin aceea că avansează imaginea seducătoare a versantului opus: limanul, pacea, tihna sau, în portativ realist, chiar banalitatea şi mediocritatea, ca însemne ale desăvârşirii umane în direcţia contemplativului şi în reperele unei „normalităţi" a vieţii. Agent mitic al devenirii, întrupând Timpul şi Moartea, femeia e şi motor al evoluţiei, de vreme ce ea capacitează ieşirea masculinului din solitudine spre comuniune.

Am intenţionat să privesc femeile într-o temă care nu e a lor, dar care n-ar exista fără ele. Copleşitoarea tradiţie istorică şi culturală afirmă cu tărie că eroismul, în sensul lui propriu, e monopol masculin, dar toată literatura lumii mărturiseşte că nu poate fi vorba de eroic fără erotic pentru ca iniţierea să fie profundă şi completă, pentru ca puternicul bărbat să nu ucidă ca o fiară sau ca o maşină de război, ci cu părerea de rău a unui om generic şi, dacă nu cu blândeţe, măcar cu regret. De aceasta se pare că răspund femeile, centrate mai puţin pe *a acţiona* şi mai mult pe *a fi*. De fapt, puţin în răspăr cu titlul, subiectul acestei cărţi nu e furnizat doar de femei, ci, aproape în aceeaşi măsură, de bărbaţii care le văd, le descriu, le judecă, din motivul simplu că „adevărul" reprezentării se află undeva pe axa dintre *privit* şi *privitor*. Ce-i „mână în luptă" pe unii şi pe alţii? Ce-i face pe ei să meargă pe un drum „măreţ" şi obligatoriu orientat „înainte", ce le face pe ele să-i urmeze pe calea ocolită, modestă, necunoscută cel mai adesea, şi care nu le va aduce nicio celebritate? Ce-i determină pe bărbaţi să ţintească riscul şi primejdia de moarte şi cum contracarează aceasta femeile? Cum limpezesc ele, din culisele vieţii, încurcătura lumii pe care numai

Scanat cu CamScanner

bărbații o pot crea? Celebrul fir al Ariadnei a fost deținut de o femeie și oferit unui bărbat care, neîndoielnic, avea nevoie de el. Ce înseamnă vocația nemuririi în cazul unora și al altora? Cum o tabără își vede scopul vieții în provocare și în dobândirea faimei, iar cealaltă urmează idealurile mai „terestre" și mai accesibile ale perpetuării și salvării vieții? Aici e, poate, marea diferență dintre cele două sisteme de valori. O femeie care e femeie nu ucide, pentru că ar contrazice astfel vocația speciei. Ori ucide indirect, ca să răscumpere o moarte, ori o face din greșeală. Impulsurile eroice feminine se manifestă doar ca excepție, atunci când folosesc bărbatului iubit. Bărbații ucid deliberat și fac din aceasta un mijloc al unui scop înalt. Istoria relațiilor dintre sexe se scrie și pe acest portativ al căii directe și al celei oblice, care relevă modurile specifice de asumare a vieții, morții și nemuririi de către elementul stabil și de către cel mutabil al firii, vegetalul și animalul. Dacă războiul, ca formă de activism maxim, îi desparte, dragostea, cu toate valorile adiacente ei, îi unește. E singura „concesie" acordată de bărbații eroici spațiului intim, dar se pare că însăși rațiunea de a fi pe „frontul" domestic, al femeilor.

Oricum, femeile sunt cele care răspund de problema echilibrului bărbătesc, ca mod de situare în existență. Ele trasează mediana între afirmare și repliere în sine, între reveriile excelenței sociale și cele ale intimității, între lumea cea mare și lumea cea mică. O spune un cunoscut basm al lui Creangă, *Fata babei și fata moșneagului*, care impune ca probă a inițierii feminine, păzirea *balanței*, adică a dozării propice între cald și rece și între foc și apă. Această fată, ajunsă la casa Sfintei Duminici, trebuie să se ferească a face niște greșeli aparent banale, care însă numai așa nu sunt, căci țin de „câmpul de luptă" al relației Yin – Yang: să nu ardă bucatele și să nu opărească copilașii lumii când îi îmbăiază. Dacă reușește aceasta, și reușește, cum n-o va face sora ei de „scoarță", fata babei, va avea parte de o viață fericită și îmbelșugată, înțelegând însăși legea universului domestic: cocoșii trebuie să cânte pe stâlpii porților, iar femeile să păzească microcosmosul familial de excese.

Butada că femeile sunt de pe Venus și bărbații de pe Marte n-au inventat-o cărțile comerciale, psihologizante, despre relațiile dintre sexe, ci chiar miturile: Afrodita încercând să-l îmblânzească prin dragoste pe cel mai opus ei dintre toți olimpienii, pe furtunosul zeu al războiului, Ares. Problema predată psihologilor, antropologilor, sexologilor, studiilor de gen a ajuns să se concre-

Scanat cu CamScanner

tizeze în departajarea a numeroase constante fizice, psihice şi comportamentale, în ciuda oricâtor valuri feministe au existat şi vor exista. În termeni metafizici, sexele sufletului se distribuie într-o reţea, practic infinită, de opoziţii: Soare / Lună, principiu spiritual / principiu material sau, după Aristotel, formă / materie, divin / uman (ca lume a Tatălui *versus* lume a Mamei), activ / pasiv, dinamic / static, extravertit / introvertit, convex / concav, vertical / orizontal, creativ / receptiv, inteligenţă / intuiţie, raţional / iraţional, apolinic / dionisiac, abstract / concret, obiectiv / subiectiv, public / privat, independenţă / dependenţă, prestanţă / fragilitate, forţă / vulnerabilitate, stăpânire de sine / labilitate, valori temporale / valori spaţiale, centru / margine, regim diurn / regim nocturn, foc, aer / apă, pământ etc. Între multiplele aspecte ale polarităţii, se descoperă însă şi teritoriile comune, ale asemănării frapante, pe care le furnizează numai situaţiile de viaţă circumscrise extraordinarului. Or eposul eroic vorbeşte tocmai despre această capacitate a unor fiinţe de excepţie, bărbaţi sau femei, de a transgresa regimul obişnuit al existenţei sub atracţia orizonturilor largi ale Istoriei, fie ea mitică sau profană. *Femina eroica* cu toate variantele ei, de la amazoana clasică la luptătoarea indirectă, de pe meterezele cetăţii, este produsul unor astfel de ficţiuni. Cred că în aceste spaţii discursive pândite de prejudecăţi tradiţionaliste, conflictul – pe care în mod sigur nu l-au inventat studiile feministe – al femeii-pentru-celălalt cu femeia-pentru-ea-însăşi capătă o transparenţă aparte. Iar dacă există un „etern feminin", formulă prestigioasă, dar simplă, ce acoperă tocmai contradictoriul, ambiguitatea şi ambivalenţa femeii, adică elementele producătoare de „mister", atunci există şi un „etern masculin", descoperire a modernităţii literare, care zdruncină stereotipiile sexului tare, introducând aspecte precum nevoia de consolare, lipsa de rezistenţă în faţa seducţiei ori pur şi simplu intoleranţa la durere, de orice fel ar fi ea.

Am privit femeile de pe un teritoriu adjudecat, în ficţiune, de către bărbaţi, cel al scrisului, şi, în interiorul naraţiunii eroice, de către eroi, bărbaţii „cei mai bărbaţi", recunoscuţi ca exemplari în accepţiunea „tare" a masculinităţii şi deţinând, tocmai din acest motiv, o mai discretă sau mai pronunţată componentă misandră. Am căutat, cu alte cuvinte, spaţiile discursive maxim divergente, cele susceptibile a developa şi *mahiile* propriu-zise, şi *erotomahiile*, mai greu de mărturisit, într-un periplu diacronic prin arealul modelelor culturale ale femininului, aşa cum se instituţionalizează ele din Antichitate şi până în secolul XX.

Scanat cu CamScanner

Florica Bodiștean

Cealaltă parte a baricadei, bărbații văzuți de femei, va fi, probabil, o altă carte, cu un alt eșantion ficțional. Selecția operată în eseul de față asigură unitatea de perspectivă, dar deasupra acestui reper, necesar oricărui demers ce vizează o diagnoză – atât de fermă, pe cât poate s-o dea literatura –, se pot ridica voci precum, să zicem, cea a lui Poulain de la Barre, care, deși din perspectivă feministă s-ar părea că îmi servește teribil, este și aceea care risipește toată rigoarea pe care, îmi place să cred, am concentrat-o aici: „Tot ceea ce a fost scris de bărbați despre femei trebuie considerat suspect, căci bărbații sunt deopotrivă parte și judecător"...

Scanat cu CamScanner

Capitolul I

ILIADA ŞI *ODISEEA*: FEMEILE, DEZBINAREA ŞI CONCILIEREA

Despre război şi pace sau despre lumea cu bărbaţi şi lumea cu femei

În lumea homerică, societatea războinică miceniană a începutului de secol al XII-lea a.Chr., şi bărbaţii, şi femeile reprezintă Forţa sub multiplele ei manifestări – forţa frumuseţii, forţa militară, forţa fizică, forţa morală –, dar Forţa care, fără să-şi piardă esenţa, se transcende pe sine într-o altă ordine a realităţii, în limpezimea valorilor omenescului, pe care nu le poate revela decât o mare convulsie. Şi acest lucru o purifică de orice urmă de element distructiv.

Odiseea e ambiguă şi complexă, centripetă şi lunară, metafizică şi contradictorie, construită pe valorile interiorităţii, pentru că e făcută din ţesăturile femeilor. Ele fac şi desfac, întârzie şi grăbesc acţiunea, îi dau extensie şi, mai ales, o complică, pentru că acolo unde intervin femeile totul devine complicat. *Iliada* e lumea în alb şi negru, simplă, austeră, dar gigantică, extravertită, activă, mustind de energie, căci e, în proporţie copleşitoare, o lume a bărbaţilor. Cele două epopei stau, simbolic şi generic vorbind, sub semnul lui Yin şi al lui Yang.

Ulise are, în materie de femei, o experienţă completă. Întâlnim în *Odiseea*, în inventarul femeilor care-i intersectează viaţa,

Biblioteca Judeţeană "I.N. ROMAN" Constanţa
Nr. inv. 785528

Scanat cu CamScanner

toate prototipurile feminității, așa cum se constituie ele prin raportarea la un bărbat care nu e altceva decât bărbat. Perspectiva însumării și a diferențierii femininului este, așadar, una fundamental erotică, după ce *Iliada* avansase perspectiva eroică, a războinicului, a bărbatului care luptă să câștige o bătălie, marele război de zece ani căruia și femeile îi aduc tribut.

La o lectură de suprafață a *Iliadei* se constată că paginile cu femei sunt rare, notațiile despre ele puține. Sunt pomenite fără excepție când e vorba despre genealogia cutărui bărbat ilustru, cum e el născut din... și din..., dar, și atunci, numai dacă mama îi este zeiță sau de neam ales. *Iliada* este o adevărată enciclopedie a numelor proprii, legitimarea unui erou în momentul în care apare pentru prima dată în discurs e un procedeu urmat consecvent de Homer. Cu totul alta va fi situația epică a femeii în *Odiseea*, poate dintr-o nevoie de compensație, care vine să rotunjească imaginea lumii grecești, arătându-i, după dimensiunea publică, și pe cea privată: *un singur bărbat, mai multe femei*, față de *o singură femeie, Elena din Sparta, sau Elena din Troia, și două armate de bărbați*. În *Odiseea*, se zăbovește asupra femeilor, ele nu mai sunt văzute pasager, înainte sau după scenele-cheie ale luptei, ci în timpul și în rostul lor obișnuit: vorbind, torcând, pieptănându-se, îmbrăcându-se, vrăjind, urzind, așteptând, calculând... Iar Ulise se învârte în cerc prin lumea apelor, printre ființe fantaste și realiste, dar mai ales printre... femei. Muritoare sau zâne, adolescente sau experimentate, toate sunt tentaculare și se vede că cea mai grea operație pentru un bărbat este să aleagă.

În ce privește prezența femininului, *Odiseea* e o recuperare clară de prestigiu epic. Explicabil, *Iliada* e mai simplă, mai rudimentară, e vârsta războinică, vârsta nediferențierii, a alternativelor categorice. Aici, femeia e prezență de fundal, viața ei se desfășoară numai în culise. Nu are ce căuta pe câmpul de luptă, locul ei e în cortul învingătorului, ca roabă, pe metereze cetății, ca mamă, soție sau soră așteptând cu inima strânsă rezultatul vreunei lupte, în templu, unde aduce jertfe și se roagă pentru izbânda alor săi, în iatacul unde țese înconjurată de soațe sau, cel mai adesea, își jelește morții recenți. Ca excepție, o singură femeie apare în alcov. E, firește, Elena.

Scanat cu CamScanner

Odiseea: erosul şi înţelepciunea

Dacă sumarizăm experienţele erotice sau cvasierotice ale lui Ulise, vom vedea că *Odiseea* ne oferă gama completă, căci cele patru femei care-i traversează viaţa ilustrează toate vârstele, toate stările – sociale, ontologice, civile – ce pot fi convocate pentru a răspunde curiozităţii şi disponibilităţii acestui bărbat unic. Aceste felurite femei sunt, sub aspect arhetipal, două: *femeia demetrică* şi *femeia afroditică*, la limită, femeia ca mamă/soţie şi femeia ca iubită[1]. Pentru femininul demetric, cuvântul-cheie este *fecunditatea* sub toate aspectele; e femeia care se legitimează în primul rând prin forţa de a crea, de a zămisli, de a întemeia, de a dura ceva; e femeia-matrice, reprezentând, la scara sa de existenţă, o Magna Mater Genitrix, însăşi energia vitală, viaţa şi obârşia vieţii. Poate că din aceeaşi nevoie de complementaritate, femininul demetric este prezent aici într-o dublă ipostază: cea conjugal-maternală şi cea virginală, castă, respectiv femeia ca împlinire a unui destin şi femeia ca promisiune, ca latenţă, în fond două etape ale unei unice meniri. Penelopa, soţia legiuită, şi Nausicaa, adolescenta gracilă ajunsă în pragul măritişului, care-l subjugă pe Ulise cu farmecul unei feminităţi „în floare", în momentul ei maxim, ambele se oferă protagonistului ca alternative pentru tot restul vieţii. Pe cea dintâi o are deja, pe cea de-a doua i-ar oferi-o bucuros regele feacilor, dacă ar voi să rămână în ţara lui. Că mitul fidelităţii conjugale, pentru care Penelopa a rămas un simbol, nu este pur, ci impregnat de calculul şi de pragmatismul cu care lumea homerică ne-a obişnuit, o demonstrează Eugen Simion în studiul *Cumintea Penelopă şi ambiguităţile unui mit*: „Penelopa nu întrevede decât două soluţii de ieşire din starea ei de aşteptare: să se întoarcă Ulise sau să se mărite cu unul dintre peţitori. A treia soluţie, la îndemâna, totuşi, unei femei fixate într-o mare iubire, nu intră niciun moment în calculele Penelopei: ea nu acceptă însingurarea, renunţarea la viaţa erotică, resemnarea în eşec. [...] Privit din acest unghi, mitul se clatină şi imaginea reginei din Itaca se întunecă. Ea este mai degrabă o femeie *cu*

1. Julius Evola, *Metafizica sexului*, ediţia a III-a, traducere de Sorin Mărculescu, eseu introductiv de Fausto Antonini, Bucureşti, Humanitas, 2006, p. 219-230.

Scanat cu CamScanner

minte decât o soție *cuminte* [s.a.]"[2]. Dar, cu toate subtextele atitudinii sale, care fac din Penelopa un personaj mai degrabă realist decât mitic, această primă doamnă a eposului captează întreaga admirație a lui Homer, pusă fiind, de nenumărate ori, în opoziție cu femeile nesăbuite și lipsite de judecată ale celorlalți eroi. De fapt, ceea ce reprezintă Penelopa și ceea ce a făcut din ea un mit e nu atât devoțiunea până la moarte față de un bărbat unic, cât atașamentul neabătut față de reperele domestice, ale căminului, față de ipostaza sa maritală, indiferent cărui bărbat îi este sortită de soție. Ea e parte a unui complex de valori care se numește *acasă*. Acest feminin conjugal-maternal își adjudecă o perspectivă maxim integratoare, identificându-se aici, mai mult decât oriunde în altă parte, cu patria, căminul extins[3]. Forța de iradiere a centralității feminine și a cuplului întemeietor străbate prin toate nivelurile spațiului domestic – de la iatacul intim, la palat și apoi la cetatea întreagă – concentrată simbolic în imaginea patului nupțial, al cărui picior fusese cioplit de însuși Ulise dintr-un trunchi viu de măslin retezat mai sus de pământ. În jurul acestui reper imobil ca orice *axis mundi* (de neclintit din loc, cum adevărește celebra scenă a recunoașterii eroului), se construiesc toate celelalte cercuri ale existenței. Patul și arcul lui Ulise sunt „cheile" corespondente ale identificării, ținând de „codul genetic" al eroului, ambele, moduri de a se reîntrona în spațiul public, ca rege, și în cel privat, ca soț. Element central de mobilier și de viață intimă (cu funcțiuni individuale sau de cuplu), reprezentând calitate a vieții, simbolistică a ei, statut, estetică, ierarhie a lumii, în fine, „al doilea cerc trupesc", patul, spune istoria antropologică, e considerat „înainte de toate, un loc de răspântie. Aici se petrec scenele somnului, iubirii și morții"[4]. Cel de-al treilea element de legitimare, cicatricea de la rana dobândită în timpul unei vânători, pe care i-o descoperă bătrâna doică spălându-i picioarele, deși ține de „semiotica corporală", îi este inferior ca funcție și simbolistică și rămâne într-un plan al preavizului. În *Odiseea*, simbolul patului este cât se poate de

2. Eugen Simion, *Cumintea Penelopă și ambiguitățile unui mit*, în *Sfidarea retoricii. Jurnal german*, București, Editura Cartea Românească, 1985, p. 92.
3. Carmen Dărăbuș, *Despre personajul feminin. De la Eva la Simone de Beauvoir*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2004, p. 29.
4. Daniel Roche, *Doi într-un pat*, în *Amor și sexualitate în Occident*, traducere de Laurențiu Zoicaș, introducere de acad. Georges Duby, București, Editura Nemira, 1994, p. 166.

Scanat cu CamScanner

clar, el face trecerea de la risipire la coagulare şi de la lumea mare la lumea mică.

Pentru a fi o bună soţie se pregăteşte şi Nausicaa, cea atât de atentă la a-şi păstra virtutea şi imaginea ireproşabilă înainte de căsătorie. Căci, văzându-l pe Ulise întinerit de Atena, ea cere zeilor „un soţ ca el, să steie/ La noi, să-i plac-aicea să se-aşeze!", dar, în acelaşi timp, îl sfătuieşte să apuce de unul singur drumul spre cetate ca nu cumva, văzută fiind cu străinul alături, să dea naştere la clevetiri. Model conjugal este şi cuplul Alcinou – Areta, regii luminaţi ai unei ţări utopice, Scheria, unde guvernează cu dreptate, trăiesc în armonie cu supuşii şi fac din viaţă o sărbătoare continuă.

Aceste imagini ale stabilităţii în cuplu – stabilitate care se propagă în cercuri concentrice la macronivelul neamului, al cetăţii, al lumii înseşi – reprezintă ecranul pe care se proiectează ipostazele celuilalt feminin, cel afroditic, conceput „ca forţă dizolvantă, răvăşitoare, extatică şi abisală a sexului"[5]. Căci iată ce-i urează Ulise copilei care-l găseşte pe ţărmul feacilor, ca răsplată pentru bunătatea ei:

„Şi-n schimb cu asta, cei-de-sus să-ţi deie
Tot ce-ţi doreşti, şi soţ şi casă bună
Şi plină de-nţelegere, căci nu e
Nimic mai bun şi mai frumos ca sfânta
Unire-n gânduri care leagă soţii
În căsnicie, spre necazul celor
Ce-i duşmănesc şi multa bucurie
A celor buni cu ei, de care lucru
Ei înşişi pot să-şi dea mai bine seama".

Femininul afroditic, desemnând-o generic pe femeia făcută pentru dragoste – seducătoare, senzuală, intens sexualizată, tentantă, care farmecă, vrăjeşte, înlănţuie, ţine captiv la propriu şi la figurat –, reprezintă în *Odiseea* o partidă la fel de puternică. Varianta pozitivă, dezvoltată în sens pasional, e Calipso, fiica lui Atlas, cel care propteşte cu stâlpi înalţi cerul. În ostrovul ei, Ogigia, anticii au văzut buricul lumii, locul prin care trece însăşi *axis mundi*. Aici, în Ogigia, ne aflăm în chiar incinta mitului şi în plin timp mitic, sustras devenirii. Calipso sau erosul ofertant îl ţine pe Ulise prizonier vreme de şapte ani, ademenindu-l cu un

5. Julius Evola, *op. cit.*, p. 223.

Scanat cu CamScanner

statut ce l-ar face compatibil cu ea, cu locul și cu netimpul ei. Îi promite „viață fără moarte/ Și fără bătrânețe cât e veacul", numai să rămână cu ea acest „vântură-lume", numai să-și uite de Itaca. Memoria este, cum demonstrează Anton Dumitriu în studiul său *Ulysse sau cercul destinului*, principala piedică în depășirea condiției umane[6].

Desigur, femininul afroditic exprimă excelența în tot ce ține de nuri și de plăcere. Adolescenta naște admirația respectuoasă, cutremurul în fața unei feminități aurorale, netransformate încă de eros, naște distanță și prosternare, căci e frumusețea unei vârste fulgurante, aflată „pe muchie de cuțit" și cu atât mai prețioasă. Femeia-soție, frumoasă și ea, dar de o frumusețe stabilizată, ce vine din interior, impresionează în primul rând prin virtuțile verificate în timp: cumpătare, înțelepciune, bunătate, devotament, responsabilitate. Așa că epitetul cel mai frecvent care i se atașează va fi unul generic de tipul „mărita" Areta, „cumintea" Penelopa. În femeia afroditică însă, totul e vocație erotică, iar frumusețea – în mod semnificativ, eternă, nealterată, mereu aceeași – nu e frumusețe în sine, ci mijloc de captare. Se vede însă că acest gen de frumusețe imobilă nu reprezintă mare lucru, căci, pentru măsura umană, e valabilă doar frumusețea mișcătoare, cea care se confruntă mereu și mereu cu timpul, o frumusețe a fiecărei vârste și a fiecărei etape din viață. Discursul umil-lingușitor pe care Ulise îl adresează zeiței la despărțire ne arată ce puțin prețuiește frumusețea strict exterioară, fie ea și perfectă, precum cea a lui Calipso, în fața frumuseții însoțite de alte valori, în speță a complexului *kalokagathia*:

„Nu-mi bănui, zeiță preacinstită,
Că știu și eu deplin că nu-i ca tine
Cumintea mea nevastă Penelopa
De mândră la privit și de-arătoasă,
Căci ea e o femeie muritoare,
Iar tu ești o zeiță fără moarte
Și fără bătrânețe. Dar eu totuși
Mereu doresc și năzuiesc o dată
S-ajung la mine, să mă văd în țară".

Trebuie să ai motive serioase să refuzi nemurirea și comentatorii lui Homer au văzut în opțiunea lui Ulise pentru

6. Anton Dumitriu, *Ulysse sau cercul destinului*, în *Cartea întâlnirilor admirabile*, București, Editura Eminescu, 1981, p. 130-166.

Scanat cu CamScanner

Penelopa preţuirea înţelepciunii[7]. Simptomatic pentru viziunea vechilor greci la care Frumosul nu a avut niciodată un statut autonom.

Cealaltă fiică a Afroditei, cea diabolizată, e Circe, vrăjitoarea cumplită care prin farmecele ei (drogul magic administrat vizitatorilor, în care amestecă substanţa uitării) îi transformă pe oameni în porci. În plan alegoric, Circe, al cărei nume conţine rădăcina *cercului*, a fost interpretată ca un simbol al roţii reîncarnărilor, dar în planul erotic care interesează aici, ea poate fi o ilustrare a unui precept moral: dragostea ca simplu fapt de sex, neasistat de conştiinţă, îl aduce pe om la stadiul de animal, sau, cum spune Homer, îi înmoaie inima şi bărbăţia. Ulise scapă graţie antidotului oferit de Hermes, buruiana *moly*, deci graţie raţiunii şi memoriei, singurele care pot asigura păstrarea condiţiei umane. Calipso vrea să-l câştige prin vorbe dulci şi dezmierdări, Circe să-l subjuge discreţionar. Una e prin ea însăşi farmec, cealaltă apelează la farmecul artificial, ce întunecă mintea şi ataţă simţurile. Calipso şi Circe – dragostea ca ieşire din timp şi pofta josnică, degradantă, sau faţa solară şi cea întunecată a experienţei erosului, dăruirea şi aservirea. Într-un plan ocult, iniţiatic, refuzul acestor ipostaze ale feminităţii vine din considerarea demoniei ontologice a femininului despre care vorbeşte Evola, din credinţa că femeia, dionisiacă prin manifestare, cauzează prin eros „o vulnerare şi o scindare a virilităţii transcendente"[8], fiecare acuplare fiind egală cu o mică moarte. Şi Calipso, şi Circe, şi zâna, şi vrăjitoarea comportă o limită cosmică, tind să bareze accesul la ceea ce se află dincolo de viaţă. Situaţia este una obişnuită în legendele şi miturile eroice, unde „dragostea unei femei cu trăsături mai mult sau mai puţin supranaturale e adesea înfăţişată mai degrabă ca un obstacol şi un pericol decât ca un ajutor pentru protagonist"[9].

Toate femeile homerice se aşază într-o reţea de opoziţii ce dovedeşte forţa lor demonstrativă şi alegorică: cinstita Penelopă şi criminala Clitemnestra, cumpătata Penelopă şi necugetata Elenă, femeia benefică şi cea malefică, vraja şi raţiunea, fecioara şi experimentata. Calipso şi Nausicaa, de pildă, se răsfrâng una asupra celeilalte pe baza relaţiei dintre crud şi copt, dintre femeia-floare şi femeia-fruct, dintre natural şi elaborat, dintre

7. Félix Buffiere, *Miturile lui Homer şi gândirea greacă*, traducere şi prefaţă de Gh. Ceauşescu, Bucureşti, Editura Univers, 1987, p. 298.
8. Julius Evola, *op. cit.*, p. 244.
9. *Ibidem*, p. 245.

Scanat cu CamScanner

dragostea din aproape, corporalistă, și *dragostea din departe*, spiritualizată[10].

În rezumat, așa stau lucrurile în *Odiseea*, poemul dragostei-fidelitate, al dragostei matrimoniale, imnul femeii demetrice, susținătoare a valorilor adiacente – patrie, familie, părinți, tinerețe, stabilitate –, mai presus de toate „rătăcirile", de toate „popasurile" afroditice, pe care eroul nu le evită, dar pe care, odată consumate, le consideră experiențe, nicidecum nu le transformă în destin.

Iliada: erosul, orgoliul și responsabilitatea

Pe acest nivel-prag pe care-l stabilește *Odiseea* vorbind despre viață ca o călătorie întortocheată a unui bărbat spre sinele său și despre partea pe care și-o iau femeile în toată această întreprindere, se profilează ponderea, rolul, rostul, funcția, „felurile" femeilor într-o epică de factură diferită, ce pare să le neglijeze cu totul, o epică clasică despre război, de un realism istoric, cu pasiuni bărbătești, îndeletniciri bărbătești, fără alegorii, fără simboluri. În planul prezenței femininului, relația dintre *Odiseea* și *Iliada* este cea dintre text și subtext, căci „țesătura" femeilor *Iliadei* e anterioară nu numai „romanului lui Ulise", ci și propriului discurs epopeic, coborând mult sub pragul prezentului narativ, al celui de-al nouălea an de bătălie. Prima înșelare a așteptărilor unui cititor antrenat într-o asemenea lectură „tematică" vine din aceea că, deși prezente superficial în discurs, femeile stau totuși la temeliile istoriei. Faptul acesta se cunoaște prea bine și implică o întreagă serie feminină: Briseis, de posesia căreia pare să depindă izbânda, Elena, de la care pornește războiul, Afrodita cu ambițiile ei sau, în cele din urmă, Discordia cu mărul ei. Deci, femeia e mai degrabă prezența unei absențe, pretext epic, dar, practic, aproape inexistentă în epic. Ne aflăm însă către sfârșitul războiului, când starea de exasperare pune stăpânire pe ambele tabere, când patimile inițiale s-au mai domolit și se luptă mai mult din inerție, din orgoliu, din onoare. Și nu trebuie uitat că în vreme de război și muzele, dar și femeile tac, nicicând diferențierile pe sexe și competențele generice nefiind mai pregnante decât într-o atare

10. v. José Ortega y Gasset, *Notă despre „iubirea curtenească"*, în *Studii despre iubire*, traducere de Sorin Mărculescu, București, Humanitas, 1995, p. 157-161.

Scanat cu CamScanner

circumstanţă. Iată ce-i spune Hector soţiei sale, care îndrăzneşte să-i dea sugestii tactice, în celebra scenă a întrevederii lor din *Cântul VI* – şi Hector este unul dintre cei mai „familişti" eroi ai *Iliadei*, astfel că discursul său numai de misoginism nu poate fi bănuit:

> „Du-te-napoi liniştită şi-ţi cată de treburi acasă,
> Vezi de vătale şi furcă şi-ndeamnă pe roabe să fie
> Harnice-alături de tine şi las' că de arme purta-vor
> Grijă bărbaţii troieni şi eu mai presus decât alţii".

În război, femeia afroditică şi dragostea-pasiune sunt puse între paranteze, femeia demetrică trece într-un plan îndepărtat, unde rolul ei se reduce la a-l asista, de la distanţă şi prin delegaţia încredinţată zeilor, pe erou. O singură categorie feminină mai poate ocupa prim-planul: e *femeia amazonică*, cel de-al treilea prototip semnalat de Evola[11]. Ea stă sub semnul zeiţelor virgine de tipul lui Artemis şi al Atenei, în general al divinităţilor confruntării, stăpânele armelor, ale vânătorii, ale războiului şi victoriei, având un aspect de putere dezlănţuită şi de putere a morţii. Amazoana, aici femeia care-l concurează pe erou, e virilă doar în sens funcţional, nu îşi dispreţuieşte sexul, dar îl simte ca o claustrare. De altfel, feminitatea e o esenţă bivocală, implicând „o relaţie vizavi de bărbat, şi, în acelaşi timp, o privire asupra sie însuşi"[12]. Paradoxul amazoanei stă tocmai într-o relaţie contradictorie a sexului cu genul: această femeie independentă de un bărbat (de care se foloseşte strict în scopul procreării), dar rivalizând cu un bărbat nu se priveşte de graţie şi, în general, de atributele feminine – afară doar de mitica tăiere a sânului, expresie clară a voinţei de a înlătura limitarea „naturală" –, aspirând spre un ambigen cu sugestii de perfecţiune. Ar merita o analiză comparatistă cu categoria curtezanelor, care, pe alte căi, cele ale erotismului interesat, sunt îndatorate aceluiaşi joc bazat pe structuri de putere şi pe obsesia androginatului. Din perspectiva acestui principiu al similitudinii, reperat în tagma feminină, eroii-bărbaţi din *Iliada* vorbesc în câteva rânduri despre amazoane cu admiraţie sinceră: în *Cântul III*, când Priam evocă ajutorul dat frigienilor în lupta cu „acele hordii de bărbate amazoane" sau în *Cântul VI*, când se pomeneşte despre „muncile"

11. Julius Evola, *op. cit.*, p. 224-230.
12. Alain Touraine, *Lumea femeilor*, traducere din limba franceză de Magda Jeanrenaud, Bucureşti, Grupul Editorial ART, 2007, p. 106.

Scanat cu CamScanner

lui Belerofonte, printre care și aceea că „se bătu și zdrobi pe-Amazoanele cele bărbate". Amazoanele vin în ajutorul lui Priam după moartea lui Hector – ne spun legendele troiene, dar și *Războiul Troiei sau sfârșitul Iliadei* al lui Quintus din Smyrna, *Eroinele* lui Ovidiu și *Eneida* vergiliană – și chiar îi împing pe greci înapoi la corăbii, iar regina lor, Pentesileea, fiica lui Ares, îl provoacă la luptă pe Ahile, dar moare ucisă de acesta. Se mai spune că, scoțându-i coiful, Ahile rămâne înmărmurit de frumusețea ei și se îndrăgostește de această femeie moartă, iar Atrizii, copleșiți de admirație și întristați de soarta ei nemiloasă, îngăduie troienilor să-i ia trupul și armele înăuntrul zidurilor.

Funcțional, în rândul zeilor, opoziția dintre femei și bărbați nu există. Sub acest aspect, zeii sunt cumva asexuați, căci, deși în restul eternității zeițele răspund în general de lucruri ce țin de femei (excepție, Atena și Artemis), iar zeii de îndeletniciri masculine, în războaie competențele se reduc la una singură, cine e mai eficient, respectiv cine își susține mai bine protejații. Or aici, cu nimic nu e mai puternic Ares decât Atena sau Apollo decât Tetis. Marea lor superioritate în luptă vine din aceea că, fiind nemuritori, nu au de ce să se teamă. Deci studii de gen se pot face doar pe muritori. Nici adulterul nu are aceleași consecințe în tabăra zeilor precum în cea a oamenilor. Nemuritorii se amuză sau se războiesc cu o anume înțelegere, oamenii se omoară între ei, punând la cale războaie interminabile – care, ironia sorții, nu pot fi decise pe calea armelor, ci prin viclenie – sau cumplite crime pasionale (Agamemnon ucis de Egist). Un alt război troian, desfășurat de data aceasta în Olimp, ar trebui să-și găsească alt pretext.

E drept că, deși se recunoaște la tot pasul că „nu sunt totuna cu neamul/ Zeilor, oamenii cei muritori care umblă prin tină", între oameni și zei există contaminări și ele pot fi de statut sau calitative. Când se însoțesc zeii cu oamenii (Ahile născut din Peleu și zeița Tetis, Elena, „a lui Zeus copilă"), atunci transmit prin genealogie ceva din puterile lor: „-nzeita Elena" e, funcțional, și un epitet, și o calificare a fiicei lui Zeus și a Ledei. În rândul oamenilor „pursânge", depășirea prin supralicitare a unei medii omenești e rară și atunci asemănarea cu zeii e superlativul superlativelor: Ulise „potriva lui Zeus la minte", Paris „cel ca un zeu de chipos".

Din chiar primele pagini, femeia din *Iliada* se prezintă ca obiect al tranzacției: aceasta e Briseis, sclava care îi e luată lui Ahile pentru a compensa, între trofeele lui Agamemnon, pierde-

Scanat cu CamScanner

rea celeilalte roabe, Hriseis, mult mai importantă de vreme ce e fiica lui Hrises, preotul lui Apollo, care Apollo se poate răzbuna crunt pe ahei, cum o va şi face. *Iliada* instituie prin această secvenţă o constantă a genului, aceea că, în eposul eroic clasic, *femeia interesează numai în măsura în care ea poate influenţa, mai degrabă indirect decât direct, soarta războiului.* Altfel, e un auxiliu al învingătorului, chiar dacă are individualitate, personalitate, voinţă. E o sursă de desfătare, fără nume, are doar vârstă (tânără!), trup şi chip atrăgător. Nimic de mirare, căci despre război e vorba aici, nu despre moşturi cu iubiri, pasiuni, pierderi de cap, pe care grecii oricum nu le agreau şi cărora le rezervau, fără excepţie, finaluri dezastruoase, cu cât mai dezastruoase, cu atât mai pilduitoare. A fost remarcată de altfel deosebirea esenţială dintre lumea militară a *Iliadei* şi cea civilă a *Odiseei* şi la nivelul ponderii pe care o deţine analiza psihologică, aspect ce răspunde de o descriere mai precisă a acţiunii simţurilor şi sentimentelor: „Textele mai târzii din *Odiseea* atestă descoperirea unei personalităţi pe care am putea-o numi globală şi care atribuie omului sentimente intime, interioare"[13].

Briseis şi Hriseis reprezintă *roaba.* Destinul ei viitor e de a însoţi căpetenia pe care o deserveşte în patrie, cum orgolios îi aminteşte Agamemnon lui Hrises: „Nu-ţi voi da fata-napoi, ba chiar cărunţi-va-n robie/ Tocmai în Argos acasă la mine, de ţara-i departe,/ Pânză ţesând la război şi culcându-se-alături de mine".

Dar iat-o pe Elena, un alt obiect al tranzacţiei, de fapt cel mai important în ordinea fabulei. Elena e totuşi un caz aparte: vine în Troia ca premiu acordat părtinitorului Paris, cel ce n-a stat să judece care dintre zeiţe merită mărul, ci a ales ce i s-a cerut numai pentru a o avea, pentru el, pe cea mai frumoasă dintre femeile pământului. Elena n-are ce hotărî, zeii îi iau mintea (şi o absolvă în acelaşi timp de vină, dar nu şi de suferinţă), ea devine o adulteră, o transfugă, o proscrisă, femeia fără ţară şi fără familie, purtând povara răspunderii uriaşe faţă de toate nenorocirile pe care, în inconştienţa ei, le-a cauzat. Priam recunoaşte aceasta şi o iartă: „Nu-mi eşti tu doar vinovată, ci singuri de vină sunt zeii". Numai înţelepciunea vârstei mature poate să vadă dincolo de frivolitatea ei iniţială/aparentă şi să-i presimtă zbuciumul interior. De altfel, toate întreprinderile

13. Jean Defradas, *Literatura elină*, traducere de Ileana Vulpescu, introducere, antologie şi note de A. Piatkowski, Bucureşti, Editura Tineretului, 1968, p. 30.

Scanat cu CamScanner

Elenei din prezentul epopeic nu sunt altceva decât căință, ispășire, povară morală. Modul ei de exorcizare a demonilor interiori e artistic (și dacă îi dă un asemenea prestigiu înseamnă că bătrânul Homer a iertat-o pe jumătate): Elena devine, în limbajul aflat la îndemâna femeilor homerice, țesutul[14], unul dintre numeroșii cronicari ai războiului troian, ca și Demodoc și Femiu, pomeniți în *Odiseea*. Ea țese la o pânză cu „alesături ce-arătau o grămadă din luptele date/ Între ahei și troieni și-ndurate de ei pentru dânsa".

În linie umană, frumusețea la superlativ este, se vede, o povară, de vreme ce, singularizându-l pe cel ce are parte de ea, face din el jucăria zeilor, simplu obiect care atâță egoismul, care poate fi disputat, înșfăcat pentru sine, avansat ca tentație și răsplată. Și mai reprezintă și un mare risc pentru cei ce o cunosc. De aceea, frumusețea peste marginile îngăduite face vid în jurul ei. Și bătrânii Troiei, care prin condiție ar trebui să fie imuni la farmece și obiectivi în judecată, tresaltă cu teamă la vederea Elenei:

> „Nu e păcat că de mult două neamuri, troienii și-aheii
> Pentru-o femeie ca asta se luptă și patimi îndură,
> Tare-și aduce la chip cu o zeiță. Dar cât de frumoasă-i,
> Ducă-se-n țară la ea în corăbii, ca nu cumva dânsa
> Pacoste apoi să ne fie și nouă și fiilor noștri".

Elena se identifică cu frumusețea excesivă care, ca orice lucru excesiv, poate aduce dezechilibrul. *Iliada*, ca și posteritatea ei literară care slăvește numele Elenei din Troia, vorbește despre această față nefastă a frumuseții, frumusețea ca blestem, frumusețea ce nu aduce bucurie ei înseși, ci doar o imensă mâhnire[15]. Elena singură ajunge să-și blesteme soarta și pe protectoarea ei, Afrodita, pe care o acuză de a o fi indus în eroare spre a o folosi în interes propriu, iar zeița, la rându-i, o amenință

14. În studiul amintit, Anton Dumitriu dezvoltă o hermeneutică a funcției mitice a țesutului în lumea homerică – descinsă din modelul țesătoarelor Destinului la greci, Parcele, – pe baza îndeletnicirii comune tuturor femeilor întâlnite de Ulise. Succesul Penelopei stă în faptul că ea și țese, și destramă, apelează așadar la puterea unor ritualuri simetrice, prin care cere zeilor să intervină în destinul lui Ulise și să-l aducă acasă, neutralizând, în același timp, „legăturile primejdioase" pe care celelalte femei țesătoare le-au realizat cu acesta.
15. v. Petru Creția, *Epos și logos. 25 de studii și interpretări*, București, Editura Univers, 1981, p. 42-51.

Scanat cu CamScanner

(în *Cântul III*) că, dacă nu i se supune, dacă nu merge degrabă în iatac spre a-l consola cu dragostea ei pe Paris pentru ruşinea la care singur s-a expus fugind din faţa lui Menelau, o va oferi ca jertfă în sfada dintre troieni şi ahei. Elena, îngrozită, se conformează din nou şi, după ce îşi mustră bărbatul, îl urmează în crivat. Iată ce spune Buffiere despre această scenă, în speţă despre Paris: „Acest laş care fuge de luptă şi aleargă să se arunce în braţele Elenei nu aşteaptă nici măcar să vină noaptea pentru a se deda plăcerilor Afroditei. Nicăieri Homer nu-l arată pe vreunul dintre eroii săi culcat în timpul zilei cu nevasta sau cu concubina sa: doar Paris are moravuri atât de neruşinate"[16]. Faţă de Paris, stăpânirea eroilor greci – Agamemnon, care o respectă pe Briseis cât timp o păstrează, şi Ahile, care nu se gândeşte la dragoste când aceasta îi este înapoiată, îndoliat fiind de moartea lui Patrocle – devine pilduitoare. Elena, mistuită de remuşcări, de dorul de casă, de copilă, de soaţe, de bărbatul cel dintâi, străbate *Iliada* ca o penitentă, purtând pe umeri povara unei frumuseţi aducătoare de nenorocire. Ivirea ei pe meterezele Troiei, de unde urmăreşte cu inima la gură isprăvile grecilor, e aceea a unei damnate, a unei nefericite cu o faimă compromisă, nicidecum a unei femei mândre, conştiente de farmecul ei. La urma urmei, *Iliada* vorbeşte, prin Elena, dar mai ales prin Afrodita, despre dezastrele pe care le pot produce frumuseţea şi vanitatea de a fi recunoscută drept cea mai frumoasă. Frumuseţea nu face lumea mai bună, dimpotrivă, o face mai rapace. Afrodita, cu amestecul ei în pasiunile muritorilor, trece drept o frivolă şi o iresponsabilă. Aşa că, atunci când zeiţa dragostei, amestecându-se în luptă, e rănită, Atena o ironizează în faţa lui Zeus:

> „Tată, tu n-ai să te superi pe mine de tot ce-ţi voi spune?
> Zeu, că-i de vină-Afrodita, căci ea pe troieni îi iubeşte
> Prea de tot mult şi-o fi-mpins pe vreo fat-aheiană să fugă
> Iar după ei, şi pe când dezmierda pe frumoasa gătită,
> Mâna molcuţă şi-o fi-nţepat de vreo sponcă de aur".

În privinţa frumuseţii, portretul-model al femeii se întregeşte din celebrele epitete homerice, ataşate deopotrivă muritoarelor şi zeiţelor. Ele sunt de genul: piele albă, la chip, dar şi la braţe („dalba Briseis", „Elena braţalba", „Hera cea cu braţe albe"), obraji îmbujoraţi, atribut mai degrabă al copilelor, al celor foarte tinere („îmbujorata Briseis", „îmbujorata Hriseis"), ochi mari (aceeaşi

16. Félix Buffiere, *op. cit.*, p. 265.

Scanat cu CamScanner

Hera, „ochioasa") și o anumită „dulceață" în atitudine (Afrodita, „zâna cea dulce la zâmbet"). Apoi, femeia frumoasă trebuie să fie înaltă, să aibă prestanță și să se folosească cu măsură de vestimentație, de podoabe și de parfumuri (Homer condamnă pregătirile vinovate ale Herei pentru a-l seduce pe Zeus, dar remarcă „straiul îmbălsămat" al Elenei sau vorbește despre femei „încinse frumos"). Pletele, de preferință cârlionțate și blonde („pletoasa Elena", „Hecameda cea cârlionțată", „a viptului zână bălaie Demetra" sau Briseis, „frumoasă ca zâna bălaie/ A frumuseții"), și sprâncenele („sprâncenata" Hecameda) își au și ele rolul lor în imaginea de ansamblu. Alte aspecte demne de luat în seamă, de vreme ce sunt selectate din însuși portretul zeiței frumuseții: „gâtul frumos de minune și-al pieptului farmec" și „ochi cei mari lucitori". Să mai adăugăm ochii albaștri ai Atenei, „zeița-nstelată-n privire", atât de des pomeniți, încât ne fac să credem că reprezintă un *summum* în această privință. Ideea este că, la Homer, în femeia frumoasă totul e fermitate, potențare, contur decis, chiar supradimensionare. Și, mai ales, totul e sens, coerență și..., dincolo de o limită, dezastru!

Elena probează efectele ieșirii din prototip ca urmare a unor intervenții din afară, nedorite, neasumate: de copilă este răpită de Tezeu și recuperată de frații ei, Castor și Polux, apoi, la vârsta măritișului, e lăsată să-și aleagă singură soțul, pe Menelau, asigurat de legământul celorlalți pretendenți că vor respecta această unire. Va fi smulsă din Sparta, din viața ei de soție și mamă, și adusă la Troia ca trofeu de către Paris. Când, în sfârșit, ajunge să fie „naturalizată" în noua familie (după moartea lui Paris va deveni soția fratelui său, Deifob), e recâștigată de către învingătorul Menelau. Acesta vrea să o ucidă, dar e oprit de către Afrodita, care îl subjugă revelându-i farmecul și frumusețea soției sale, ceea ce șterge instantaneu amintirea lungii ei necredințe. Femininul erotic pur, gen Isolda, nu recunoaște adulterul și nu trăiește remușcarea, dimpotrivă, „se motivează și se scuză prin sine, așa că invocarea lui Dumnezeu este la fel de firească, precum în poezia lui Villon, poetul-tâlhar din zorii Renașterii, care-o invocă pe Fecioara Maria, întru iertarea păcatelor"[17]. Elena e însă, în toată *Iliada*, femeia demetrică forțată să treacă, datorită frumuseții ei irezistibile, de sub patronajul Herei, zeița căsătoriei, sub cel al Afroditei și, mai ales, e femeia cu a cărei viață conjugală zeii se joacă la nesfârșit. De aici și sfâșierea, ezitările ei între tabăra troienilor și cea a grecilor. Cu

17. Carmen Dărăbuș, *op. cit.*, p. 94.

Scanat cu CamScanner

siguranţă, dacă ar fi fost în măsură, n-ar fi putut decide cui să acorde victoria.

Se vede că femeia afroditică, femeia ca atracţie, în ipostaza ei de soţie furată sau de roabă, stă în *Iliada* la baza istoriei. Ea naşte pornirea belicoasă, ea aduce dezbinare între căpetenii, ea este, la urma urmei, prada de război. Rolul ei însă e unul exterior, pur decorativ – o podoabă a bărbatului care o deţine –, câtă vreme rămâne în limita prototipului afroditic şi nu inspiră sentimente mai adânci. Căci, în acest spaţiu al tranzacţiei, deopotrivă cu oamenii şi cu zeii, tranzacţie prin care se răscumpără lucrurile mari – protecţia în luptă, o viaţă, cadavrul unui fiu –, există, totuşi, şi loc de sentimente. Ele nu au preţ. Aşa e cu înduioşarea lui Ahile când Priam vine să-i ceară trupul lui Hector fără a făgădui nimic în schimb, amintind doar de durerea generică a oricărui părinte în faţa morţii fiului. Sau cu furia cu care Ahile reintră în luptă spre a răscumpăra moartea lui Patrocle, după ce înainte tocmai respinsese orgolios oferta generoasă, dar materială, a lui Agamemnon. Şi iată în ce-ar fi constat cea mai mare tranzacţie din *Iliada*, e drept pentru cea mai mare miză, reînrolarea lui Ahile: aur, cai de alergare, doisprezece la număr, şapte femei din Lesbos, cele mai mândre, şi, desigur, Briseis intactă. Plus o sumedenie de promisiuni ce se vor concretiza la împărţirea prăzii din Troia cucerită: o soţie dintre fiicele Atridului, zestre „cum nimeni n-a dat unei fete mirese". Numai „să se dezmânie" şi să-i scape pe greci de ofensiva troiană. Mânia (orgoliul rănit), sentimentul prieteniei, sentimentul filial manifestat prin delegaţie, între aceşti vectori de forţă se decide atitudinea lui Ahile în luptă. Ca imaginea eroului să fie completă, la acestea ar trebui să se adauge şi iubirea. Ce rol are iubirea în eposul eroic? Şi cum atârnă ea în ecuaţie cu orgoliul? Orgoliul de a o avea pe cea mai frumoasă femeie de soţie, de a te dovedi indispensabil în armata multinaţională de sub cârma discreţionarului Agamemnon sau orgoliul de a fi aureolat de glorie, chiar dacă pentru aceasta plăteşti cu scurtimea vieţii. O spune Ahile însuşi către solia trimisă la el de Agamemnon:

„... De ce-ntrulocate şi-aduse
Oştile-ncoace Atrid? Nu oare de dragul Elenei?
Au între toţi muritorii iubescu-şi femeile singuri
Cei din Atreus născuţi? Dar cine-i om bun şi cuminte
Dragoste poartă şi grijă de-a lui. Tot astfel aceea
Dragă şi mie mi-a fost, deşi dobândită cu arma".

Scanat cu CamScanner

Luarea lui Briseis este considerată o dublă durere, căci îi atinge și prestigiul, și sentimentele, dar declarația despre dragostea ce i-o purta nu convinge. Mai degrabă vedem în spusele sale orgoliul unui om rănit din cauză că nu i se respectă proprietatea, respect care, iată, altora li se acordă. A pune preț pe viața unei femei în ecuație cu mizele înalte ale războiului – victoria, faima eternă, prada – este o slăbiciune de neconceput și, de câte ori Ahile condamnă războiul, acuză de fapt pătimirile pe care le pot aduce femeile. Jelindu-l pe Patrocle, el recunoaște că moartea acestuia îi este cea mai mare pierdere, mai mare decât eventuala moarte a tatălui său, Peleu, sau a fiului, Neoptolemos, și totul numai „pentru Elena-nciumata". Și, în altă parte, în scena împăcării cu Agamemnon:

„Vezi, Agamemnon, că amândurora ni-i nouă mai bine
Astfel decât mai-nainte când noi supărați până-n suflet
Pentru-o femeie am ajuns la cuțite și-n vrajbă de moarte,
Doamne, de ce n-a trăsnit-o zeiț-Artemida cu arcul,
Când am robit-o pe ea la surparea cetății Lirnesos!
Nu mai mușcau din pământ la război cu duiumul ai noștri
Măcelăriți de dușmani cât eu aveam ciudă pe tine".

Două milenii vor despărți discursul acestui misogin de discursul unui cavaler medieval, care-și așază faptele de arme la picioarele Doamnei sale. Profilul lui Ahile, profilul eroului grec în general, rămâne, la capitolul dragoste, acela al unui gladiator, disprețuind sexul slab, la care numai un antierou ca Paris poate fi sensibil. Poate de aceea legendele troiene vorbesc despre fascinația pe care a exercitat-o asupra lui tipul artemidic, Pentesileea.

Din portretul moral al eroului, dragostea-pasiune, erosul pur, deocamdată nu face parte. Rămâne de experimentat doar dragostea-responsabilitate, față de soție, copii, părinți, dar acesta este sentimentul celor asediați, în speță al lui Hector. În tabăra troiană, în puținele scene de viață domestică, apar imaginile femeii demetrice, într-o ipostază identitară specifică intervalelor de conflagrație: femeia care se concepe pe sine numai în relație cu eroul de care depinde însăși viața ei și a tuturor celorlalți. Variantele ei sunt: mama (Hecuba), soția (Andromaca), sora (Casandra) și, nu în ultimul rând, cumnata și nora (Elena).

Elena își câștigă locul în numeroasa familie a lui Priam și recunoaște în acesta un tată înțelept și bun, iar în Hector pe fratele înțelegător, generos și blând, care i-a luat întotdeauna apărarea în fața celorlalți. Bocetul ei la căpătâiul eroului mort, alături de Hecuba și Andromaca, este o recuperare de prestigiu

Scanat cu CamScanner

moral, episod de o corespondenţă perfectă cu tânguirea lui Briseis la vederea cadavrului lui Patrocle, alt drag prieten, cel care îi întreţinea speranţa că Ahile o duce în Ftia şi o va lua de soţie. Căci marea obsesie a roabei şi, în general, a femeii afroditice este de a-şi dobândi legitimitatea prin căsătorie.

Andromaca e corespondentul feminin al lui Hector – eroul complex, femeia complexă – şi ea apare în discursul homeric invariabil însoţită de epitetele generice ale excelenţei calitative („cea plină de daruri", „soţia-i bogat înzestrată", „dalba" soţie a lui Hector). Andromaca reprezintă chiar mai mult decât imaginea soţiei, este imaginea femeii singure (rămase fără nicio rudă în viaţă), vitregite de soartă, pentru care bărbatul de lângă ea e totul:

„Tu-mi eşti dar, Hector, şi tată şi mamă cinstită şi frate,
Tu-mi eşti bărbatul în floare. Deci rogu-te acuma, te-ndură,
Stăi în cetate pe-aicea la turn, ca să nu-ţi laşi în urmă
Fiul lipsit de părinte şi văduvă biata-ţi femeie,
Oastea-ţi opreşte pe lângă smochinul sălbatic, pe unde
Lesne se urcă-n cetate şi zidul se sparge mai lesne".

Şi implorările ei, şi cele ale lui Priam sau ale Hecubei vin din convingerea că moartea lui Hector va lăsa cetatea fără apărare, soţia roabă, fiul orfan, batjocura tuturor, tatăl pradă unei morţi nedemne, mama nemângâiată de neputinţa de a-l plânge şi de a-i cinsti trupul fără viaţă. Tot acest cor plângător îi cere lui Hector să nu se expună şi, mai ales, să nu-l înfrunte pe Ahile. Dar dincolo de toate raţiunile arătate, lamentaţia feminină îşi află resorturile în aceea că *femeia genitrix*, fiind prin prototip o dătătoare de viaţă, nu poate decât să apere viaţa. Numai astfel ne putem explica gestul disperat al Hecubei care, ca ultim argument,

„... se desface la piept şi sânul cu-alta-şi îmbie
Şi, podidită de plâns, se milcuie aşa rugătoare:
«Hector copile, cinsteşte acest sân şi aibi milă de mine,
Dacă vreodată eu sânu-mbiind alinatu-ţi-am păsul,
Fătul meu, adu-ţi aminte şi fugi de vrăjmaşul acela,
Vino-năuntru sub zid şi nu te mai pune cu dânsul
Vai, blestematul, mă tem că te-omoară şi nu te vom plânge
Eu cu femeia-ţi cea plină de daruri în patu-ţi acasă
Scumpul meu dulce vlăstar, departe de noi, ah departe
Au să te sfâşie câinii pe tine zvârlit la corăbii»".

Invocarea sânului de către femeia demetrică, tăierea sânului la amazoane sunt expresiile-limită ale asumării sau respingerii

Scanat cu CamScanner

naturii feminine arhetipale. Că Hecuba este maternitatea prin excelență – evocând simbolic imaginea unei zeițe multimamelare – o dovedește și fertilitatea ei impresionantă, cincizeci de fii și cincizeci de fiice, număr recurent în structurile mitico-eroice (Ilos pune bazele Troiei după ce cutreieră Anatolia însoțit de cincizeci de băieți și cincizeci de fete, Herakles însămânțează într-o singură noapte pe cele cincizeci de fiice ale lui Thespius, Danaidele sunt cincizeci și soții lor, asemenea), ceea ce a generat ipoteza că cincizeci „reprezenta în tradiția eroică elinică cifra excesului rotund, a plenitudinii"[18].

Numai mamele zeițe pot fi solidare cu fiii lor în ce privește opțiunea pentru luptă, pentru că fiii sunt ființe ce aparțin și unei alte ordini. Mamele terestre, ale eroilor-oameni, reacționează, firește, ca orice mame obișnuite, adică se opun. Tetis, care-i aduce lui Ahile arme noi, făurite de Hefaistos, deși știe că aceasta îl angajează definitiv pe drumul spre moarte, e un fel de mamă, Hecuba, care-l imploră pe Hector să se poarte, în clipa decisivă a Troiei, ca un simplu fiu, îndatorat familiei sale, nu ca un erou, e o alta.

O Iliadă fără femei...

Dar Hector alege onoarea și moare („... tare/ Mi-ar fi rușine de-ai mei, de bărbați și femei de la Troia,/ Dac-aș fugi de război și aș sta tupilat ca mișelul"), iar acțiunile feminine, raționale sau patetice, rămân fără ecou. În întreg eposul eroic, se vorbește, deși în șoaptă, despre puterea și limitele femeilor. Puterea de a declanșa un rău și neputința de a-l mai opri. Nefăcând analiză psihologică, Homer dovedește totuși o profundă cunoaștere a psihologiei masculine. Căci, dacă stăm să ne gândim, multe altele ar fi putut fi alegerile bărbaților în multele răscruci ale narațiunii și oricare dintre acestea ar fi diminuat dezastrul: Priam ar fi putut s-o dea pe Elena înapoi și atunci tot războiul n-ar mai fi avut loc, Paris ar fi putut să lupte până la capăt în duelul cu Menelaos, să fie învins și să lase femeia învingătorului. Agamemnon să nu-i ia roaba lui Ahile, Patrocle să nu intre în luptă, să se întoarcă cu prietenul său acasă, grecii să fie obligați să se retragă... Femeile declanșează o forță uriașă de care nu par

18. Ștefan Borbély, *De la Herakles la Eulenspiegel. Eroicul*, Cluj-Napoca Editura Dacia, 2001, p. 158.

Scanat cu CamScanner

conştiente, declanşează orgoliul bărbătesc, pe care apoi nu mai pot să îl stăpânească. Eroii se amăgesc punând multe pe seama zeilor şi a destinului, dar dacă privim textul dintr-o perspectivă strict realistă, dacă epurăm *Iliada* de intervenţia divină, miza înfruntării rămâne una teribil de disproporţionată faţă de amploarea ei. Războiul *Iliadei* se arată a fi şi un război al sexelor, iar medierea între femei şi bărbaţi o va aduce *Odiseea*, poemul antirăzboinic, al unei anti-Elene, al femininului care nu dezbină, ci catalizează.

Scanat cu CamScanner

Capitolul II

VERGILIU, *ENEIDA*: FEMININUL ÎNTRE MIT ŞI IDEOLOGIA OFICIALĂ

O viziune aparte asupra eroismului

Proiect literar de susţinere a politicii augustane, *Eneida* vergiliană se serveşte din plin, la nivelul modalităţilor narative, de moştenirea homerică, în cadrele unui obişnuit proces de contaminaţie, pe care Antichitatea nu numai că l-a permis, ci chiar l-a instituţionalizat. Ea ni se arată astăzi ca un palimpsest al literaturii antice, o carte tributară structurilor epopeice consacrate, dar cu un mesaj al vremii sale, capabil să legitimeze literar imaginea idealizată a eroului zilei, Augustus, să-i înnobileze identitatea, făcându-l vlăstar zeiesc, şi să-i justifice politica, demonstrând, la tot pasul, superioritatea romanilor asupra lumii cunoscute. Eneas – Augustus – Roma este ecuaţia ce străbate planul conotativ al epopeii de la un capăt la altul, căci, dincolo de cursul intrigii, semnificaţiile ei se deschid permanent spre viitor [19].

Vergiliu nu-şi disimulează modelul, ci îl provoacă la o luptă înverşunată pe terenul lui[20]. Cele şapte secole care îl despart de

19. v. Eugen Cizek, *Istoria literaturii latine*, vol. I, Bucureşti, Grup Editorial Corint, 2003, p. 275-281.

20. Scrisă în plină perioadă alexandrină şi la apusul unei lumi, *Eneida* a fost apreciată drept operă crucială şi totală: „De aici caracterul şi valoarea *Eneidei* de sumă a poeziei Antichităţii, de purtătoare unică a celor mai de seamă valori de gândire şi simţire, de conţinut şi expresie literară, la care ajunsese experienţa unui mileniu de creaţie poetică

Scanat cu CamScanner

Homer reprezintă „distanța care separă și opune o lume primitivă, aproape barbară, de una civilizată și rafinată"[21], marea diferență stând în vocația de a interpreta istoria într-un sens prestabilit, ca și în schimbarea de viziune: brutalitatea, măcelul frust, crud, neîndurător și orgolios sunt înlocuite de o atitudine profund umană, atotînțelegătoare, sensibilă mai ales la sensul suferințelor de tot felul. Eneas luptă hotărât și cu mare bravură, dar fără plăcere și, mai ales, fără ură. Dimpotrivă, are oroare războiul și, cu totul de neconceput la Homer, simte, chiar fără a fi provocat (precum Ahile de către Priam), generozitate pentru cei umili și pentru cei înfrânți. La aceasta contribuie desigur și țelul său constructiv, care îi dă o structură aparte. Eroismul clasic, de factură exterioară, frenezia cuceritoare a eroilor homerici se interiorizează și se sublimează în forma eroismului moral. O lume nouă nu se poate clădi decât pe valorile progresului și ale civilizației, spune Vergiliu. De altfel, chiar și la Homer, eroii troieni, în speță Hector, către care se îndrepta în mod vădit simpatia rapsodului, sunt eroi civilizați prin excelență și ei opun valorile civilizației impulsivității și sălbăticiei. Mental, Eneas este un contemporan al poetului, convins de binefacerile păcii (*Pax Romana*) proclamate de Augustus. Semnificativ, în *Eneida*, războiul e adus de Vrajbă, iar pacea stă în federație.

Obediența care i s-a reproșat adesea lui Eneas, exagerată până la confundarea ei cu lipsa de personalitate, nu este altceva decât o expresie a ritualismului roman, care înseamnă supunere necondiționată față de zei și destin, cu totul străină de pasiune, de elan mistic, în fapt o formă contractualistă de respectare a drepturilor și a obligațiilor. Religia romanilor fiind una prozaică și utilitaristă, bazată pe constrângere și nu pe seninătatea liberei fantezii, și pietatea a rămas în esență formalistă[22]. *Pius Eneas* și *pater Eneas* sunt cele două margini ale libertății personajului, un personaj ce trăiește sub apăsarea destinului său de excepție, care nu-i va aduce altă mulțumire decât pe aceea a datoriei

---

greco-latină, și apoi de «carte» vestitoare a vremilor noi, caracterul modern al reflexiei sale social-poetice și farmecul neistovit al încantației ei artistice" (G. Guțu, *Publius Vergilius Maro. Studiu literar*. București, Editura Univers, 1970, p. 155).

21. G. I. Tohăneanu, *Prefață* la Pvblivs Vergilivs Maro, *Eneida*, traducere din limba latină de G. I. Tohăneanu, note, comentarii și glosar de Ioan Leric, Timișoara, Editura Antib, 1994, p. 24.
22. v. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de filosofie a istoriei*, traducere de Petru Dräghici și Radu Stoichiță, București, Editura Academiei RSR, 1968, p. 277-279.

Scanat cu CamScanner

îndeplinite. Iar însărcinarea devine enormă dacă ne gândim că destinul nici nu este al său personal, ci al unui neam întreg, a cărui istorie – revelată plastic de umbrele din Infern ce-şi aşteaptă întruparea – o poate îngădui sau o poate interzice prin fapta sa. Eneas e mereu un ins supradeterminat, el nu are dezlegare să-şi trăiască viaţa pentru sine, *hic et nunc*, ci e actorul unei vieţi străine, pentru cei ce vor veni, vreme de secole, după el. Conflictul dintre om şi destin, pe care existenţialiştii l-ar fi exploatat în sensul frustrării, al perplexităţii şi al revoltei, e eludat printr-o supunere necondiţionată, căci, odată ce acceptă că el e Alesul, simpla repunere în discuţie a motivaţiilor individuale şi a celor naţionale devine semn de slăbiciune. Absenţa problematizării, a deliberării, a luptei interioare sunt marile intuiţii ale lui Vergiliu în construirea acestui personaj atipic pentru eposul eroic prin aceea că el nu-şi aparţine sieşi. Şi Ulise, şi Ahile au dreptul de a opta, căci e în joc doar viaţa proprie. Aici însă întâlnim, paradoxal, un *erou funcţional*, un personaj total supus intrigii, omul-instrument prin care Istoria Mare urmează să se concretizeze. Şi aceasta face din el, la urma urmei, o jucărie în mâinile destinului, căci conştiinţa unei asemenea responsabilităţi nu poate decât să paralizeze iniţiativa personală. Eneas e prea departe de tipologia eroică şi pentru că prea multe calităţi umane sunt concentrate în el, prea mult aparţine familiei, prea bogată îi este viaţa interioară, prea râvneşte tihna şi pacea, prea este rezervat în faţa faptei. Nici supradimensionarea cantitativă, nici supralicitarea calitativă nu-l marchează, într-atât e de ataşat condiţiei umane medii. Apoi, eroul tipic e construit ca manifestare exterioară, are mereu nevoie de un ecran pe care faptele sale să capete atestatul public şi să-i procure mult râvnita faimă. Pe Eneas astfel de motivaţii îl lasă rece. El e mai degrabă eroul sacrificiului de sine pentru o cauză colectivă, obligat la eroism şi apoi câştigat de această cauză. Elena lui Homer trăia suferinţa unei frumuseţi excesive, Eneas stă şi el sub un blestem, acela al începătorului, al „descălecatului" în istorie. O dispută între eu şi lume – care lume e alcătuită din zei, din destin, din troienii expatriaţi, din toate sufletele ce vor clădi viitoarea glorie romană – în care eul e fărâmiţat, dizolvat, înghiţit până la urmă de ceilalţi. Ahile nu luptă pentru Agamemnon, nici pentru greci, luptă pentru gloria personală. Odiseu se întoarce în Itaca nu pentru că Itaca, sau Penelopa, sau Telemach, n-ar mai fi existat fără el, ci pentru că a descoperit că toţi aceşti factori îi construiesc identitatea de sine.

Scanat cu CamScanner

Eneas încă nu are conștiința acestei identități, nu știe cine e el, de ce tocmai el, până ce nu coboară în Infern și nu vede în fața ochilor lungul șir de bărbați care se vor naște din semințiа sa. Dacă până atunci a acționat cumva somnambulic, în virtutea celui mai puternic impuls, de aici încolo actele sale capătă și fundamentări interioare. El iese din lumea umbrelor palide consacrat ca prototip al faimoasei *virtus Romana*, răbdarea, fermitatea, renunțarea virilă ajungând să se catalizeze fericit în ființa sa în urma acestui act inițiatic, de coborâre în propria conștiință. În ecuația desăvârșirii de sine, a fost invocat și momentul desprinderii freudiene de modelul patern, căci, abia după moartea lui Anchises, Eneas capătă și atributul de *pater*, îndrumătorul și protectorul troienilor aflați pe calea exilului[23].

Iliada e povestea dezeroizării lui Ahile prin descoperirea fondului său uman, *Eneida*, invers, a eroizării lui Eneas[24]. De la Homer la Vergiliu, drumul de la om la supraom e parcurs în ambele direcții. *Eneida* povestește cum devine un om, în esență șters, un erou: sacrificând tot ceea ce înseamnă împlinire individuală, abandonându-și soția și iubita pentru o căsătorie „aranjată", cu Lavinia, biruindu-și oboseala călătoriei pentru a urma până la capăt însărcinările zeiești, biruindu-și sentimentul crepuscular dominant, potrivit mai degrabă unei alte vârste, senectutea, pentru a se implica în anvergura prezentului. Căci a fost observată latura abisală a personajului, faptul că e construit pe coordonatele unei sensibilități moderne, de tip romantic, la care concură dimensiunea sa problematică, aspectele sale depresive, manifestate prin conștientizarea marii singurătăți existențiale a omului, prin notele melancoliei și ale tristeții[25]. Un Eneas, structural, cu multe note din psihologia învinsului, abulic și defensiv deseori, cu trăiri din gama negativului, apăsat de du-

23. Dan Slușanschi, *Introducere* la Publius Vergilius Maro, *Eneida*, traducere în hexametri, bibliografie și indici de Dan Slușanschi, București, Editura Paideia, 2000, p. 13.
24. „Vergiliu îi impune eroului său, între furtunile talazurilor și ale inimilor, o descoperire progresivă a destinului său *(fata)*, a cauzelor lui și a consecințelor lui romane" (Georges Dumezil, *Mit și epopee*, vol. I, traducere de Francisca Băltăceanu, Gabriela Creția, Dan Slușanschi, București, Editura Științifică, 1993, p. 280).
25. Nicolae Iorga (*Pagini alese*, vol. I, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 164) îl consideră pe Vergiliu „părintele tuturor romanticilor ce vor veni", căci „prin el sufletul omenesc cutează nu numai a simți, dar a spune că simte, a se mândri, de aceea, că poate simți".

Scanat cu CamScanner

rerea lumii şi de o tulburătoare perspectivă a morţii, ceea ce aduce „o serioasă contrapondere la caracterul festiv al *Eneidei*"[26]. Faţă de Homer, care dă personaje gata formate, de o vigoare morală teribilă şi, de aceea, în general străine de contradicţii etice, Vergiliu aduce o perspectivă dialectică asupra omului, care devine suma disponibilităţilor sale latente, suma schimbărilor sale. Singura trăsătură ce rămâne constantă şi egală în intensitate este profunda lui umanitate.

În judecata asupra lui Eneas nu trebuie uitat că trecerea sub tăcere a dezbaterii interioare privind relaţia dintre voinţa individuală şi ascultarea faţă de zei se datorează şi rădăcinii sale stoice, faptului că este conceput ca model de cetăţean al imperiului, expresie a disciplinei şi a supunerii depline faţă de autorităţi. Libertatea morală derivă, în viziunea stoicilor, din acceptarea necesităţii cosmice, prin identificarea voluntară a raţiunii proprii cu raţiunea universală. Odată cu această superioară înţelegere a determinismului universal, dedublarea lui Eneas încetează, el se recomandă fără abatere cu calitatea de *civis Romanus*, a cărui viaţă contează numai în relaţie cu statul, suprema realitate. De altfel, romanii, observase Hegel, nu au cultul eroicului, aşa cum l-au avut grecii. În lumea romană, „personalitatea trebuie să renunţe la sine în faţa statului ca scop general"[27], accentul punându-se nu pe manifestările exacerbate ale individualităţii, ci pe un model mediu, ce vizează formele nobile ale împlinirii umane. Iar idealul de individ se raportează la un concept suprem, acela de *humanitas*, consacrat deplin în secolele I a.Chr.-I p.Chr. şi înţeles „în sensul datoriei omului de a-şi realiza plenar (în viaţa civică şi intimă) condiţia umană, de a trăi o viaţă adevărată (*vita vera*)"[28].

O configuraţie ideologică de personaje

Faţă de precedenţele sale homerice, *Eneida* are un aspect sintetic, mult mai puţine personaje şi cunoaşte o semnificativă

26. Edgar Papu, *Studiu introductiv* la Vergiliu, *Eneida*, traducere de Eugen Lovinescu, text revăzut şi note de Eugen Cizek, note finale de Edgar Papu, Bucureşti, Editura Tineretului, 1967, p. 40.
27. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, traducere de D. D. Roşca, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1966, p. 192.
28. Mihaela Paraschiv, *Femeia în Roma antică*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Iaşi, Editura Junimea, 2003, p. 14.

Scanat cu CamScanner

diminuare a elementului fantastic. Mai mult decât zeii, aici acționează *fatum*-ul, față de care se supun și oamenii, și divinitățile. Pragmatismul și constructivismul specific romanilor, ca și lipsa unei dimensiuni speculative au reformat modelul epopeii naționale, păstrând cu parcimonie doar datele esențiale pentru desprinderea semnificației moral-poetice a lumii imaginate. O lume mult mai complexă, mult mai reflexivă și mai profundă, cu un alt sens al existenței și având deschidere spre universalitate prin raporturile specifice instituite între cosmos, istorie și destin individual. Se poate presupune și o influență a concepțiilor estetice proprii poeților neoterici, care recomandau concizia și condamnau „cartea mare", lucrarea literară prea întinsă, dar, cu siguranță, ambiția poetului nu s-a îndreptat spre planul invenției, ci spre cel ideologic.

Sub aspectul prezenței femininului, originalitatea lui Vergiliu derivă din viziunea generală ce stă la baza epopeii. Femeile sunt și ele prezențe politizate, purtătoare ale unor idei despre responsabilitate, datorie, sacrificiu, pietate etc., termeni-cheie ai etnostilului roman. Toate sunt ataşate, în linia evoluției lor epice, ideii de *cetate*, vocația civică reprezentând majora justificare a fiecărei existențe în viziune romană. Căci cetatea este aici reperul tuturor nostalgiilor și ținta oricărei fapte. E centrul mental al *Eneidei* și centru al lumii, chiar dacă acest centru e mereu mobil, situat pe țărmul Asiei Mici, pe al Africii sau pe tărâmul italic. Destinul a trei cetăți răscolește lumea epică și pune în mișcare energiile umane și divine: cetatea distrusă, Troia, cea în construcție, Cartagina, și cetatea promisă, Alba Longa, undeva într-un Pământ al Făgăduinței numit vag Hesperia, Țara Sfântă către care se îndreaptă un alt Moise în fruntea poporului său pribeag.

De la Homer la Vergiliu, centrul de greutate al vieții eroilor se mută de la valorile individuale – femeia, căminul, gloria – la cele naționale, care, privite într-un arc de timp, legitimează însăși structura unei lumi, cea aflată între granițele imperiului lui Augustus. Personajele gliseză și ele de la aventura în sine sau pentru sine la cea cu finalitate socială, publică. *Iliada* propunea un erou stihial, pe Ahile, reprezentând forța și țintind nemurirea în urma unei opțiuni exclusiviste (ori moartea și gloria, ori o viață anonimă, dar lungă și tihnită), de natură personală. Ulise, eroul cunoașterii, individualizat prin înțelepciune, va semna pentru valorile vieții, îmbrățișând prudența ca soluție de existență. *Odiseea* e cartea compromisului care te salvează. În fine, ultimul termen al

Scanat cu CamScanner

triadei, eroul civilizator (întemeietorul) – *pater Eneas* – scrie cartea sacrificiului de sine pentru a împlini destinul colectiv condus de o metavaloare, datoria, şi exersându-şi calitatea cea mai de preţ, pietatea. El e singurul care nu are posibilitate de opţiune, miza acţiunii sale e supraindividuală, priveşte însăşi Istoria, un neam distrus şi unul care urmează să vină.

Plasate şi ele în zariştea istoriei, femeile vergiliene îi simt greutatea şi trec din planul culiselor în plină scenă, schimbare izbitoare, marcând depăşirea mentalului asiatic şi chiar grecesc, ce rezerva femeii un loc în gineceul izolat, spre o viziune mult mai deschisă şi mai modernă, în cadrele căreia i se acordă primul loc în casă şi, implicit, respect. Aceasta ar reprezenta încă o dovadă a superiorităţii sociale a romanilor în faţa grecilor. Considerată de greci, între care şi Aristotel, drept instrument al plăcerii, al procreaţiei sau al administrării gospodăriei, femeia devine la romani vizibilă sub aspect social. Deşi juridic îşi păstrează dependenţa faţă de bărbat şi i se interzice accesul la viaţa publică, ea se implică, atunci când împrejurările o cer, în dinamica oraşului, participă la cultul public şi la activităţile mondene, are dreptul de a se instrui pentru a veghea asupra educării copiilor ca viitori cetăţeni şi, într-un plan mai amplu, asupra moralităţii neamului[29].

Troience, cartagineze, italice, toate femeile *Eneidei* sunt nişte amazoane civile, dacă nu amazoane autentice cum e Camilla. Prin cuvintele lui Turnus, Vergiliu îl reia pe Homer în privinţa desosebirii dintre femei şi bărbaţi în vreme de război – „Pace-au războiu, doar vitejii vor şti şi doar ei le purta-vorl" –, dar femeile romane se situează la o distanţă apreciabilă faţă de precursoarele lor homerice, a căror mişcare epică se alimenta exclusiv din atuurile feminine de care dispuneau. În fiecare dintre femeile vergiliene se poate întrevedea viitoarea matroană ce-şi duce

29. Studiile de gen spun că, în general, opoziţia public – privat, invocată ca diferenţiatoare între masculin şi feminin, este nenuanţată. În fapt, este vorba despre o viziune diferită despre viaţa publică: pentru bărbaţi, viaţa publică are un conţinut politic şi se referă la guvernare, din perspectiva femeilor, ca ar trebui să se preocupe de rezolvarea problemelor de ordin privat: „În realitate, bărbaţii separă viaţa publică de viaţa privată, spre deosebire de femei, care le asociază cu preţul unei suspiciuni apăsate şi uneori chiar a unei adevărate ostilităţi faţă de viaţa politică. Bărbaţii le apar aşadar femeilor ca fiind interesaţi de o viziune prea distanţată despre viaţa publică şi prea obişnuiţi să se închidă în jocuri strategice, unde fiecare joacă rolul unei puteri de care ar depinde viitorul lumii" (Alain Touraine, *Lumea femeilor*, p. 105).

Scanat cu CamScanner

propria bătălie nu pe câmpul de luptă, ci pe meterezele căminului și ale cetății. Nu întâmplător, reprezentările femeilor cu rol activ în epopee capătă accente proprii prototipului artemidic: Didona apare în fața lui Eneas ca o Diană în cetate sau ca o Diană la vânătoare, Venus i se înfățișează fiului ei ca o fecioară spartană, ca traca Harpalice sau ca însăși Diana, în fine, Camilla și Iuturna sunt slujitoarele și protejatele zeiței vânătorii.

Nu mai putem vorbi însă despre o „centralitate feminină"[30] a epopeii, așa cum ne-a obișnuit Homer plasând în miezul motivațiilor acțiunii o femeie. Și totuși, sub aspectul prezenței femininului – și pe orizontala acțiunii, și în profunzimea ei – *Eneida* este mult mai echilibrată decât *Iliada*, iar faptul că femeile au cuvântul ne amintește mereu că suntem într-o lume mult evoluată. Și iarăși altfel decât la Homer, nu e vorba aici de simple popasuri desfătătoare cu rol de diversiune în schema eroică, ci, în majoritatea cazurilor, de femei responsabile, femei puternice, puse în situații problematice, de interes public, în funcții de conducere chiar, ce le obligă să-și impună voința. O hibridare a prototipurilor, căci soție, mamă, fiică, ipostaze strict domestice la Homer, toate dispar când inserția planului exterior, politic se face simțită. Nu rămâne din ele decât femeia luptătoare în numele unei instituții ce o transcende ca sex.

Indiferent dacă reprezintă individualități distincte, închegate, sau apariții punctuale, dar memorabile, personajele feminine sunt creionate cu simpatie și înțelegere, sunt prezențe grațioase, purtând cu ele un sens înalt al existenței: Creusa, Andromaca, Didona, Amata, Camilla, Lavinia. Singura disprețuită, singura colorată negativ este Elena, femeia apatridă, exclusă, cea fără loc, fără cetate.

Prototipul generic al femininului: amazoana civilă

Față de tipologia homerică, la Vergiliu surprinde *absența tipologiei.* El nu creează prototipuri, ci indivizi, ceea ce dovedește

30. „... s-a remarcat mai puțin... – atât *Iliada*, cât și *Odiseea* dispun de o centralitate feminină: fatidică prin Elena, în primul caz, benefică, prin Penelopa, în cel de-al doilea", cu mențiunea că *Odiseea* are o substanță „mai pronunțat antropologică decât *Iliada*", spune Ștefan Borbély în *De la Herakles la Eulenspiegel. Eroicul*, p. 39-40.

Scanat cu CamScanner

cunoaşterea profundă a naturii umane. Vergiliu aduce în plus nu numai investigaţia nuanţată, ci mai ales complexitatea şi privilegierea acelor trăsături care fac din personajele sale eroi de autentică literatură modernă. Mai palide în privinţa manifestărilor exterioare, personajele sale apar în schimb superioare prin bogata lor viaţă interioară, care iese la suprafaţă în profunde şi patetice monologuri ce înlocuiesc discursurile publice ale lui Homer. S-a subliniat faptul că „raportul pe care *Eneida* îl stabileşte cu realitatea se întemeiază în toate cazurile pe un fapt de conştiinţă"[31]. Personajelor vergiliene le repugnă aventura gratuită, totul e conştiinţă morală ce mişcă lumea, transformând legenda în istorie şi urmărind istoria în drumul ei spre o nouă epocă de aur. Un cu totul alt traiect decât la Homer. Acolo fapta nudă îmbracă aură legendară şi devine cântec (Ulise se descoperă erou al cântului lui Demodoc), la Vergiliu, istoria se naşte din mit şi legendă şi străbate, într-un aparent vizionarism, până în prezentul poetului. Printr-un efect de răsturnare temporală, prezentul narativ e trecutul originilor, iar viitorul preconizat de atâtea ori e prezentul poetului. O asemenea savantă împletire a planului prezent cu trecutul a mai fost remarcată, dintr-o perspectivă inversă, doar la Dante în *Divina comedie.*

Femeia fatală sau disprețul frumuseții pentru ea însăşi

Schimbare semnificativă, la Vergiliu lipseşte femeia fatală, femeia-plăcere, având funcţia de a întârzia misiunea eroului şi, chiar dacă Didona are şi un astfel de efect, e atât de departe de Calipso şi de Circe! Portretele feminine sunt destul de palide în ce priveşte relevarea frumuseţii, care la Homer era expresie puternică şi se constituia într-un adevărat algoritm. Vergiliu nu e interesat de portretul fizic, frumuseţea nu are valoare decât ca auxiliu al unor ferme trăsături morale. Didona de pildă, femeia bănuită a fi cea mai atrăgătoare din *Eneida*, transpare ca portret fizic doar prin epitetul stereotip „preafrumoasa".

31. Salvatore Battaglia, *Reforma lui Vergiliu*, în *Mitografia personajului*, traducere de Alexandru George, Bucureşti, Editura Univers, 1976, p. 25.

Scanat cu CamScanner

Din această perspectivă, marea dispreţuită e aici Elena. Homer o înţelege, o victimizează chiar, troianul Eneas o detestă. Înfăţişată în noaptea fatală Troiei, Elena are un statut absolut singular, descoperă că nu aparţine niciunui loc, niciunui bărbat, se teme şi de greci, şi de troieni, şi de urgia răzbunătoare a lui Menelau şi se ascunde îngrozită în templul Vestei. Poate că, dacă Homer ar fi prezentat episodul, ar fi accentuat descumpănirea şi disperarea acestei femei plimbate dintr-o tabără în alta, acum la discreţia tuturor. Vergiliu însă vede în gestul ei o încercare de a-şi pune la adăpost propria persoană, gest descalificant, de vreme ce toate celelalte femei ale *Eneidei* (Didona, Amata) preferă să moară când nu mai găsesc ieşirea, dar nu părăsesc cetatea. Dar Elena e privită aici sistematic prin ochii perdanţilor, Eneas şi Deifob, ei nu i se dă niciodată cuvântul. Nimic despre frumuseţea ei paralizantă, tot ceea ce reprezintă se reduce la dimensiunea morală. Elena, fiinţa dizolvantă din *Iliada*, naşte în Eneas pornirea josnică, nedemnă pentru un bărbat, şi, mai ales, pentru unul atât de uman cum este el, de a o ucide. Îndată ce o zăreşte, primul lui gând este să nu scape cumva nepedepsită această femeie care pare să nu fie afectată de dezonoare. Are viziunea intrării ei triumfătoare în Micene, însoţită de prăzile de război. Pentru ea, războiul troian poate fi doar o paranteză în viaţa-i aventuroasă, pentru troieni, e sfârşitul, aşa că uciderea Elenei devine un gest răscumpărător. Numai din aceste raţiuni, eroul însemnat prin milă şi pietate înfruntă riscul de a-şi distruge bunul nume:

> „Nu, aşa nu!! Chiar de nu-i vreun renume, nu-i slavă, pedeapsa
> Unei femei să i-o dai, iar izbânda nu vede vreo laudă,
> Laudă eu tot mi-oi lua, cum că stins-am nelegea, pedeapsa
> Dându-i-o ei, şi pe drept, săturând a mea inimă, astfel,
> De răzbunare, cum şi a ucişilor noştri cenuşă!".

Elena e feminitatea malefică, fiinţa egoistă şi cameleonică, pricepută să manipuleze, să aranjeze lucrurile astfel, încât să iasă din nou la suprafaţă. Dar, mai presus de toate, e trădătoarea infamă, cum reiese din relatarea umbrei lui Deifob din *Cartea a VI-a*, Deifob pe care ea, Elena, l-a dat dezarmat în mâinile grecilor spre a-şi retuşa imaginea în faţa învingătorului Menelau, de a cărui voinţă îi atârna soarta. Într-un fel, la Homer, ea e forţa irezistibilă a naturii, care răzbate prin frumuseţe – atu şi blestem în acelaşi timp. Pentru Vergiliu, e malefică nu prin darul „metafizic" al înzestrării trupeşti, nici prin energia sexuală pe

Scanat cu CamScanner

care o degajă, ci prin calcul, oportunism, duplicitate. Periculoasă, schimbătoare, neloială, ea pune şi mai mult în valoare neclintirea şi demnitatea unor feminităţi puternice. Elena e, la tot pasul, contraexemplul virtuţii, iar istoria ei cu Paris bântuie mentalul colectiv şi al Africii, şi al tărâmului italic, avertizând asupra nenorocirii pe care o poate aduce patima neînfrânată. A fi o altă Elenă sau un alt Paris e cel mai compromiţător lucru cu putinţă, înseamnă a fi o iresponsabilă şi un efeminat. „Famenul frigian", cum îl numeşte Turnus pe Eneas, devine, prin extensie, un blam care se abate asupra tuturor troienilor de la frumosul fiu al lui Priam. Dacă grecii au dezvoltat o metafizică a frumuseţii şi a actelor gratuite, romanii, mult mai pragmatici, condamnă tot ceea ce depăşeşte aria îndatoririlor cetăţeneşti şi tot ceea ce poate perturba civilizaţia.

Soţii şi mame sau femininul supus istoriei

Creusa şi Andromaca sunt variante ale aceluiaşi prototip, esenţial demetric: victime ale războiului, soţii de eroi, mame devotate. Destinul lor e fie moartea, fie captivitatea. Creusa e doar o amintire a trecutului şi o umbră pierdută în graba fugii din Troia. Duhul ei generos, lipsit de orice gelozie îl va înştiinţa pe Eneas asupra a ceea ce urmează să i se întâmple, cu o resemnare teribilă, ce poate fi înţeleasă doar în măsura în care o situăm în perspectiva destinului înalt pe care zeii i l-au rezervat soţului şi fiului ei, Ascaniu. Ea reprezintă sacrificiul necesar pentru noua viaţă a lui Eneas, soţia care se dă la o parte pentru a-i facilita bărbatului ales de zei o viitoare căsătorie strategică. Creusa e mai mult un simbol decât un personaj în *Eneida*, e, prin excelenţă, simbolul feminităţii demetrice generoase şi generatoare, care renaşte ciclic, adică moare pentru ca altcineva, altceva să se nască. Şi acest lucru se precizează prin anularea dimensiunii afroditice, de femeie-iubită, odată ce rolul ei de zămislitoare (a viitorului rege al troienilor şi al italicilor, Ascaniu) s-a încheiat. Apariţia ei spectrală îi arată lui Eneas că n-a căzut roabă în mâinile grecilor, dar că zeii o împiedică să-l urmeze pentru că lui i-au rezervat o altă mireasă. Simbolic, Creusa spune că a fost luată de mama zeilor, Cibele (Rea), Magna Mater, zeiţa pământului, sursa primordială a fecundităţii, pentru a-i sluji cultul. Tot manifestarea zeiţei trebuie văzută şi în scroafa cu

Scanat cu CamScanner

cei treizeci de purcei, simbolizând fecunditatea și abundența maternității[32], care va indica exilaților vatra viitoarei cetăți pe pământ italic.

Credincioasa soție a lui Eneas și fiica lui Priam e, până la un punct, simetria perfectă a Andromacăi. Numai că, fiind mai aproape de prototip prin disponibilitatea pentru epifanii multiple, în ea nu există forța de retenție a feminității, justificată în numele apărării vieții, care se poate simți la Andromaca homerică atunci când își imploră soțul să nu lupte cu Ahile.

Andromaca și Hector reprezentau în *Iliada* poemul iubirii dintre soți și al iubirii față de copil. În același registru, dar în contexte ulterioare, Vergiliu va face din Andromaca imaginea simbolică a devoțiunii dincolo de moarte și dincolo de legăturile maritale la care destinul ei de pradă de război a obligat-o. O super-Penelopă, lipsită de orice echivoc. Portretul ei, realizat în doar câteva versuri, e exemplar ca imagine artistică. Fusese adusă în Epir ca roabă a lui Pirus, silită să-l accepte de soț și să-i nască copii. După uciderea acestuia de către Oreste, ea devine soția unui alt fiu al lui Priam, Helenus, preotul-profet al lui Apollo, care întemeiază în Epir o Troie în miniatură, botezând locurile noi cu numele consacrate. Eneas o întâlnește aducând jertfe și daruri funerare la mormântul gol al lui Hector, prizonieră a trecutului ei troian, față de care viața de acum nu e decât un nostalgic simulacru. Văzându-l pe Eneas îmbodobit cu arme troiene, leșină de emoție, se întreabă dacă nu cumva se află printre umbrele Infernului și, în acest caz, primul ei gând e *„Hector ubi est?"*. Ultima ei imagine e cea în care îl dăruiește pe Ascaniu, replica în viață a fiului ucis, cu o mantie frigiană țesută de mâna ei. Andromaca e imposibilitatea de a evolua. Viața ei s-a oprit, dacă nu în momentul morții lui Hector, atunci cel puțin în cel al arderii Troiei, când și-a pierdut și fiul. Figură a femininului matricial ca și Creusa, Andromaca e însă fidelitatea exclusivistă, incapabilă de a-și regândi vocația în alte circumstanțe; existența ei de după Troia e un apendice, o coabitare tacită, voluntară, cu moartea. Ca „soție eternă", e o variantă a principiului demetric subzistând într-o relație monogamică, „legată de o anumită formă și în care, dintr-un punct de vedere, rămâne imobilizată în caracterul ei fluid, fugitiv, incoercibil"[33].

---

32. Jean Chevalier, Alain Geerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. III, Editura Artemis, București, 1995, p. 215.
33. Julius Evola, *Metafizica sexului*, p. 230.

Scanat cu CamScanner

Două femei sunt simboluri întoarse, construite polemic faţă de epopeile homerice: Didona/Calipso şi Lavinia/Elena. Lavinia e, ca şi Elena, un obiect, un premiu dat învingătorului, dar unul palid şi cvasiabsent, atât de departe de forţa pe care o emana Elena asupra bărbaţilor. Nu frumuseţea ei declanşează lupta dintre Eneas şi Turnus. Insignifiantă în sine, Lavinia devine importantă prin calitatea ei de miză politică, garantând viitorului soţ supremaţia în Latium. E un *personaj-funcţie*, n-are portret, este doar fecioara timidă şi modestă, departe de nonşalanţa şi siguranţa triumfătoare a tinereţii şi a prospeţimii cu care impresiona cealaltă fiică de rege, Nausicaa. Lavinia e consemnată fugar, nu i se pregăteşte niciodată apariţia. Iat-o, în *Cântul al XI-lea*, ca parte a unui grup, cel al femeilor latine care, în frunte cu regina Amata, urcă la templul Minervei spre a-i cere victoria: „alături fecioara Lavinia-i merge,/ Blânda pricină-a atâtor necazuri, privirea plecându-şi". Sau, în *Cântul al XII-lea*, înaintea turnirului decisiv dintre Eneas şi Turnus, în scena în care Latinus şi Amata îl imploră pe acesta din urmă să renunţe la luptă:

„Lacrimi vărsa şi Lavinia dragă la-a mamei cuvinte,
Viu curgătoare pe-obraji-i ca focul: roşeaţa-i e-n flăcări,
Buna sfială o-aprinde şi chipul ei blând rumeneşte.
Dacă-ar întinde vreun meşter pe fildeşul indic, ca-n sânge,
Purpura grea, zugrăvindu-l, sau crinii cei albi înroşi-i-ar
Cu-amestecaţi trandafiri – tot aşa sta şi chipul fecioarei".

Lavinia e, ca tipologie realistă, un canon al societăţii antice, pentru care o soţie bună este prezenţă de background, supusă şi ascultătoare. În ideologia *Eneidei*, e promisiunea unui timp auroral, o pagină nescrisă încă a viitoarei istorii, pură ca orice matrice, dar lipsită de statura unei viitoare regine. Dacă va căpăta această statură e mai puţin important. Important este ca viaţa ei să nu iasă din limitele rolului pe care zeii i l-au comunicat, înfăţişând-o, pe când se afla îngenuncheată în faţa altarului, într-o vâlvătaie de flăcări. În schema epică, fiica lui Latinus reprezintă necesara sămânţă a războiului, fără ea n-ar mai fi fost nicio Iliadă italică. Şi Lavinia, ca şi Creusa, se justifică mai degrabă ca personaje „etice", personaje-simbol, fără consistenţă de sine stătătoare, dar care servesc mobilitatea configuraţiei actanţiale şi duc la împlinire, una prin absenţă, alta prin prezenţă, destinul politic al eroului. Un destin care se construieşte prin condiţionarea relaţiilor de tip marital. Se poate

Scanat cu CamScanner

vedea că, în lumea romană, femininul demetric e politizat, în sensul că subordonează idealul împlinirii private, al fericirii domestice, devoțiunii față de idealurile colective ale neamului și pune înaintea interesului personal respectul pentru resorturile divine ale faptelor omenești.

Femeile puterii – femeile care fac istoria

În aceeași schemă epică, Didona e obstacolul ce face mai pregnant sacrificiul de sine al eroului, accentuând toată gama de trăsături ce țin de responsabilitatea față de destin. Sau unul dintre obișnuitele popasuri homerice la o curte regească unde, în toiul ospeției, eroul e pus să-și povestească tribulațiile, completând, prin propria relatare, lacunele de până atunci ale diegezei. Ea scrie în epopee o pagină corneilliană, despre eternul război al inimii cu mintea, al iubirii cu datoria. La Eneas, conflictul acesta se rezolvă sumar, fără a ajunge la tragic. Trezit dintr-o lungă amnezie de către mesagerul zeiesc, care-l mustră pentru că dă semne de stabilizare în Cartagina, alături de tiriana Dido, el se simte „împietrit sub mărita poruncă" a lui Iupiter și singura lui grijă este cum s-o îmbuneze pe aprinsa regină, față de care recunoaște că „nu de-a mea voie Italia caut!". Decizia imediată și graba plecării dau impresia că Eneas acționează cumva în virtutea celui mai puternic impuls din afară. Dacă n-ar fi pasajele introspective, ar părea și el o „mașină de război", cum e Ahile înainte de a fi îmblânzit, sau mai degrabă o mașinărie a destinului, fără opțiuni personale, fără sentimente. Dar cu Eneas se întâmplă ceva cu adevărat inedit: sufletul suferă fără a tulbura cu nimic judecata minții, ca și cum oameni diferiți ar reacționa diferit în aceleași condiții. Un caz de dedublare perfectă și o la fel de perfectă, de răspicată scindare interioară. Întreaga categorie a liderilor trăiește ruptura dintre individul privat și cel public, dar la Eneas forțele nu se confruntă, nu intră în conflict ca în cazul Didonei, ci se așază firesc, fără deliberare, una sub alta.

Didona – un personaj feminin absolut inedit în literatura Antichității – e femeia înzestrată cu putere la propriu, chiar femeia-om politic. Vorbind despre exilul ei în fruntea tirienilor, Vergiliu, ca bărbat, nu-și poate reține admirația: *dux femina facti!* („o femeie, inițiatoarea faptei!"). Se mai văd în Didona remanențe ale unor feminități anterioare, dar, față de Andromaca și de Fedra, eroinele scindate ale lui Euripide, evoluând fie în

Scanat cu CamScanner

registrul moral, fie în cel al simţurilor, Didona este un melanj absolut nou, e o Andromacă şi o Fedră în acelaşi timp, marea noutate pentru lumea antică constând în termenii dilemei sale, termeni de natură atât de diferită: „pe de o parte, idealul moral de extracţie ascetică, iar pe de altă parte, pasiunea carnală, tendinţe opuse în aceeaşi conştiinţă, care se vor înfrunta numai în cadrul sensibilităţii moderne"[34]. Pentru „romanul Didonei" Vergiliu a avut-o ca model şi pe Medeea din *Argonautica* lui Apollonios din Rhodos, o Medee pe care o umanizează, cum procedează în general, analizând resorturile pasiunii într-o manieră ce-l anticipează pe Racine.

Didona e, ca şi Eneas, o transfugă, iar psihologia exilatului forţat o marchează şi îi influenţează, fie şi indirect, hotărârile. Părăseşte Tirul fugind din calea tiraniei fratelui ei, Pigmalion, care, din „blestemata foame de aur", îi ucisese soţul, pe Siheu. Însoţită de o ceată de oameni fideli, cumpără o întindere de pământ şi durează o nouă cetate, Cartagina. Dezvăţată de iubire, retrasă într-o văduvie crezută eternă, Didona îi respinge şi pe peţitorii tirieni, şi pe cei africani, astfel că trebuie să facă faţă singură nu numai programului de edificare a noii cetăţi, ci şi unei insecurităţi politice pe care atitudinea sa orgolioasă o alimentează: e mărginită de ţara getulilor, pe a cărei căpetenie, Iarbas, o refuzase, pândită de ameninţările fratelui ei, înconjurată de ţinuturi sterpe sau de vecini prădalnici. Acceptarea unui bărbat devine o chestiune de siguranţă a noului stat, cum îi aminteşte Anna, confesoarea, cea care îi încurajează sentimentul ademenind-o cu posibilitatea unei căsătorii între ea şi Eneas, căsătorie care ar împlini-o ca femeie, şi cu gândul puterii ce s-ar naşte din unirea a două seminţii războinice. Fireşte, Didona e sensibilă la argumente, căci, iarăşi ca şi Eneas, este şi ea un întemeietor, mai vulnerabil prin simplul fapt că este femeie. Abandonul în braţele acestuia e o decizie complexă, la care participă şi sufletul, şi mintea, şi săgeata lui Cupidon, şi încurajările pragmatic-hedoniste ale Annei, şi anturajul mitico-simbolic al cununiei: uniunea lor, petrecută în timpul unei furtuni, coincide cu aceea a elementelor, când Cerul îmbrăţişează Pământul într-o ploaie roditoare.

Tipologic, Didona e o veritabilă amazoană civilă, o figură aparte în eposul eroic, cea a femeii-conducător. Nu soţie sau mamă de viteaz, ci însuşi liderul. Înconjurată de un alai de viteji, ea apare înaintea troienilor eşuaţi pe ţărmul african ca o Diană

34. Edgar Papu, *op. cit.*, p. 50.

Scanat cu CamScanner

urmată în ținutul Eurotasului sau al Cintului de alaiul ei de o mie de oreade, purtându-și mândră pe umeri tolba, întrecându-le în statură pe celelalte zeițe. Ținuta cu care se îndreaptă spre templul lunonei, în mijlocul unui grup de tineri și în forfota unui oraș în construcție, e memorabilă, un portret în mișcare și o trimitere la prototipul amazonic reprezentat de zeița vânătorii. De remarcat că Didona este văzută în ipostaza legiuitorului roman, împarte poporului drepturi și legi și cumpănește cu înțelepciune partea de muncă a fiecăruia la „truda din zorii domniei". Într-un mod mai precizat, ea ilustrează prototipul „reginei fecioare" prin mândria singurătății, hotărâre, disprețul față de căsnicie și, până la un punct, față de bărbați.

Didona apare schițată prin atitudine și prin însemnele autorității sale. Nu există un portret fizic deslușit. Afară de epitetul statornic *pulcherrima Dido*, e conturată cu insistență pe dimensiunea interioară (celelalte epitete ce o însoțesc sunt de natură morală, *infelix Dido* sau *optima Dido*). Iubirea ei se naște cerebral, din admirația față de statura și faptele impresionante ale eroului și ale neamului său, cum îi mărturisește Annei, iar intervenția lui Amor îi catalizează sentimentele, dându-le amploarea pasiunii. Simte urmele vechii văpăi (*Agnosco veteris vestigia flammae*, vers preluat, în citat omagial, și de Dante, și de Racine) și încearcă să-i reziste, dar simpla prezență a lui Eneas îi alimentează, fără să știe, trăirea, asemenea căprioarei care fuge de agresor cu săgeata înfiptă în trup. Starea de criză e configurată de o sensibilă descriere a iubirii ca rană a sufletului și ca boală organică. Homer n-a avansat niciodată astfel de profunzimi în ce privea cuplul pasional Elena – Paris, abia în perioada alexandrină iubirea devine temă predilectă a producțiilor literare:

„Însă regina, demult greu rănită de-adânca-i pornire,
Rana din piept și din vine-o hrănește, și-n focu-i subțire
Arde, gândind tot mereu la a lui vitejie, și, -asemeni,
Multa-i cinstire: în inimă-i stau, zugrăvite, și chipul
Și-a lui cuvinte, iar tihna cea dulce nu-i leagănă trupul".

Și cea de-a doua descriere se integrează, prin context, aceleiași simbolistici artemidice; Didona ieșind la vânătoare emană bogăție, fast (purpură și aur) și spirit regal:

„Iese-n sfârșit, cu o ceată aleasă și mare-mprejuru-i,
Ea, cu hlamidă sidonică, -n semne-nvrâstată pe margini,

Scanat cu CamScanner

Poartă o tolbă de aur, cu aur şi pietele-şi leagă,
Chiar şi veşmântul de purpură-l prinde-o agrafă de aur".

Asimilarea comparativă se prelungeşte şi în cazul lui Eneas, „deopotrivă cu-Apollo", zeul profet, spiritul tutelar al troienilor, fratele geamăn al Dianei, născut şi el din Latona şi Iupiter – un mod de a sugera potrivirea unor fiinţe de excepţie, copleşitoare prin măreţie, personalităţi la fel de puternice, fiecare perechea perfectă a celuilalt:

„... întâiul, şi cel mai frumos printre ceilalţi
Vine Eneas să-i dea însoţire, unind a sa ceată –
Deopotrivă cu-Apollo, când Lycia lasă, spre larnă,
Mândrul ţuvoi al lui Xantus, să vadă iar Delosul mamei, [...]
Însuşi, el urcă pe Cynthus, în creastă, iar moalle-i plete
Şi le-ncununa cu frunze de aur, cu laur încinse,
Arme pe umăr îi sună – asemeni soseа şi Eneas".

Dar Apollo şi Diana sunt întâi de toate zei polari, guvernând soarele şi luna, zei ai neînsoţirii, ai depărtărilor, ai destinului individual, ai inaccesibilităţii. Însemnul lor comun este arcul, simbolul depărtării şi al puterii de decizie.

Siguranţă, dominaţie, putere, bogăţie, înţelepciune, puritate, generozitate, farmec feminin, din acestea se compune portretul reginei singure. Din momentul în care cade însă sub puterea dragostei, cosmosul interior şi cel exterior încep să se clatine. Nunta săvârşită în peşteră, la iniţiativa Iunonei şi sub surâsul pervers al Venerei, este pentru ea o formă de punere sub tăcere a conflictului. Crede ce îi place să creadă şi, sub această justificare, se abandonează sentimentului, pentru a realiza în final ce deservicii şi-a făcut acceptându-l pe veneticul Eneas în condiţiile în care i-a refuzat pe toţi ceilalţi: acum, ca regină abandonată, e pradă sigură în calea pornirilor răzbunătoare ale vecinilor şi ale fratelui, şi-a pierdut bunul nume, a întinat memoria soţului. Gestul sinucigaş vine din conştiinţa unei iremediabile compromiteri: nu este nici soţie, nici regină. Şi-ar fi dorit un soţ care să-i stea alături în cârmuirea cetăţii. Şi-ar fi dorit măcar un fiu de la Eneas, un fiu care ar fi dat un sens înalt pasiunii. Aşa, se simte un obiect al plăcerii, epuizat şi apoi disprețuit. Nici amazoană – de vreme ce a abandonat grija obştii şi datoria ei de conducător –, nici femeie demetrică, soţie onorabilă, ci fiică a Venerei, într-un fel, o Elenă nesăbuită, mânată de impulsuri josnice, egoiste, ba chiar mai rău, o Elenă

Scanat cu CamScanner

incapabilă de reabilitare, incapabilă să mai farmece prin simpla ei prezență. Or lumea lui Vergiliu, dacă disprețuiește ceva, disprețuiește dezonoarea. Didona se vede practic discreditată sub toate aspectele, chiar, sau mai ales, sub acela de iubită, căci în marea ei orbire bănuiește că Eneas fuge de ea și nu crede un cuvânt despre mustrarea pe care Iupiter i-a adus-o prin mesagerul său, Mercur. Didonei nu-i mai rămâne decât furia, iar marea artă a lui Vergiliu stă în aceea că prezintă evoluția complexă a acestei femei mândre de la *pudor* la *amor* și apoi la *furor*, fiecare fază fiind trăită cu convingere și cu intensitate absolute. Pe cât de mare a fost rezistența, pe atât de puternică va fi pasiunea și la fel decepția care face din ea o ființă dezlănțuită, crudă și revendicativă. Își reproșează credulitatea, o acuză pe Anna pentru că a dat-o pe mâinile dușmanului și, pradă unei mânii cumplite, construiește scenarii de un naturalism extrem, ce amintesc de Medeea lui Euripide: „Cum nu putut-am ca trupul să-i sfârtec, în valuri zvârlindu-l,/ Cum de-ai lui soți nu-i tăiai, pe Ascaniu nu-l pusei sub fieru-mi,/ Iar apoi să-l fi dat chiar pe-a tatălui masă, drept cină?!".

Blestemul ei – războiul purtat pe tărâmul italic – va fi, după motivul prigonirii de către zeu, cea de-a doua cauză a proliferării epicului. Cât despre ultimele sale cuvinte, ele vor da numele unui topos literar, cel al răzbunării – *ex ossibus ultor* – profețindu-l pe cumplitul dușman al romanilor, Hannibal. Epilogul pe care Dido și-l face singură rezumă un destin extraordinar, în care marile fapte sunt cele ce țin de datoria de regină și de vocația ei justițiară și civică:

„Am încheiat de trăit și-a Norocului cale mi-e gata –
Astfel, acum, sub pământ mă voi duce-ntr-un chip plin de slavă:
Am înălțat un oraș preavestit, mi-am văzut 'nalte ziduri,
Mi-am răzbunat dragul soț, pedepsind pe-al meu frate, vrăjmașul.
O, fericită – vai, ce fericită! – eram, de spre țărmuri
N-ar fi sosit nicidecum a Danailor 'nalte corăbii!".

Didona e femeie și regină, dar în primul rând regină, și își curmă viața tocmai pentru că rămâne regină. Nici în Infern, în Valea Plângerii, unde Eneas o întâlnește și se mai justifică o dată, nu va avea o altă perspectivă asupra fugii lui. Umbra ei, cu chipul nedeslușit ca luna nouă când se ridică pe cer, va rămâne la fel de împietrită și de neiertătoare.

Un amestec diferit, o regină mai mult femeie decât regină este Amata, soția lui Latinus, mama care se teme că fiica îi va fi luată,

Scanat cu CamScanner

asemenea Elenei, prin căsătoria prezisă de oracole cu un bărbat străin. Prea puţin raţională şi prea mult instinctivă şi pătimaşă, ea e replica pământească a Iunonei, de care e legată prin scopul comun, acela de a zădărnici încercările de stabilizare a troienilor pe pământul italic. Pe fondul unui mental strict femeiesc, indiferentă la destinul ilustru hărăzit Laviniei, acela de mamă a unui neam slăvit, atentă numai la raţiunile domestice convenabile ei, Amata devine unealta Furiei desemnate să aducă vrajba între troieni şi latini. Allecto o împroaşcă cu otrava ei, stârnind-o împotriva lui Latinus, căruia nu-i poate induce ideea că Turnus este de fapt peţitorul menit de destin. Furia o transformă într-o bacantă, sădeşte în ea sâmburele nebuniei la care le incită şi pe femeile latine, determinându-le să-şi părăsească căminurile şi să o urmeze, într-o dezlănţuire dionisiacă, în codri. Aici o va ascunde pe Lavinia, ca să întârzie, măcar, nunta cu nobilul de neam străin, şi va declanşa dezordinea cosmică într-un simulacru de orgie bahică. Gestul ei este o încercare de recuperare a autorităţii feminine, Bacchanalia fiind o sărbătoare a fertilităţii, la care participau masiv femei, capabilă să declanşeze puterile tainice ale naturii lor.

Tot dintr-o pornire de o logică strict feminină, Amata încearcă să-l înduplece pe Turnus să renunţe la turnirul decisiv cu Eneas. E în implorarea ei şi pulsiunea centripetă a femininului care se teme de risipire, şi încăpăţânarea de a nu accepta o altă soluţie, şi forţa protector-maternală a clanului (Turnus este fiul surorii sale), şi egoismul prin care vrea să-şi asigure păstrarea statutului social şi reazemul bătrâneţii. Turnus este pentru ea substitutul fiului pe care nu-l are şi substitutul regelui lipsit de puteri. De aceea declară că „orice necaz te-aşteaptă pe tine în astă-ncleştare,/ Tot şi pe mine m-aşteaptă; şi eu, chiar şi-a Soarelui raze/ Mie urâte, -oi lăsa – pe Eneas să nu-l văd drept rudă!".

Amata şi Latinus reprezintă reacţii „de gen", ce se înscriu în linia psihologiei feminine, respectiv masculine. Regele aduce argumente raţionale, e sensibil la zvonurile metafizice, mai presus decât toate se teme de zei şi vede înainte înfăptuiri mari, cărora merită să le sacrifice micile orgolii. Amata gândeşte mult mai aproape, la binе familiei şi al său, vede mizele imediate, dar nu le vede pe cele care contează şi încearcă să-şi înduplece opozanţii apelând la sentimentele lor. Anulată ea însăşi de presupusa ucidere a lui Turnus, va alege moartea. Pe terenul prototipurilor, spune Evola, femeia este unul dependent, este o existenţă care îşi dobândeşte valoarea şi se confirmă pe sine în funcţie de un altul – bărbatul iubit pentru îndrăgostită, fiul pentru mamă. De

Scanat cu CamScanner

aceea, ea trăiește sentimentul unui vid neliniștitor, o angoasă existențială, când nu are și când nu posedă un bărbat[35]. Singurele care fac excepție de la regulă sunt purtătoarele unui sex intern bărbătesc, amazoanele sub aspect mental, fie că e vorba aici de fecioarele eterne, de vestale, profetese și preotese sau de văduve singure, destinate definitiv văduviei. Didona moare pentru că nu-și mai suportă independența, pentru că, părăsindu-și statutul amazonic, a regresat la cel de femeie și noua independență dobândită este golită de conținut. Vergiliu o înnobilează însă oferindu-i prin moarte o ocazie de recuperare a demnității. Ea se străpunge cu sabia lui Eneas, asemenea unui viteaz care se salvează astfel de umilința sclaviei. Amata, femeia-regină, reacționează în fața dezastrului familial ca și Iocasta, se spânzură, recunoscându-și înfrângerea.

Marea deosebire pe care o operează Vergiliu în privința femeilor vine, se pare, din felul în care ele se raportează la moarte. Elena, simțindu-și viața amenințată își activează instinctul de autoconservare, n-are demnitate, nu se consideră vinovată, nu vrea să ispășească nimic, vrea să trăiască alături de oricine, dar să trăiască. Pentru Creusa și Andromaca moartea onorabilă e de preferat vieții în sclavie. Didona părăsită e o simplă femeie care crede că bărbatul fuge din saturație, dar în momentul morții redevine regină și moare ca un erou. Amata moare din neputință și din vanitate în același timp, pentru că presimte o viață umilitoare sub sceptrul învingătorului Eneas. Ca și Amata, și Didona are momentul ei de *furor*, devine o bacantă când află de pregătirile de plecare ale fostului iubit, ambele se fac vinovate de același *hybris*, depășirea limitelor impuse propriei ființe prin absolutizarea eului, dar în cazul Didonei, gestul final e decis de rațiune, în cel al Amatei, de patima oarbă. Femeile vrednice de o memorie slăvită, chiar dacă nu pot fi salvate de la o moarte prematură, sunt răzbunate sau glorificate de zeițele protectoare: Diana va ridica de pe câmpul de luptă trupul Camillei într-un nor și o va așeza în mormântul strămunilor, iar nimfa Opis o va răzbuna săgetându-l pe Aruns. La fel, Iunona o trimite pe Iris să ușureze moartea Didonei tăindu-i șuvița de păr bălai pentru a-i elibera sufletul.

Iat-o pe Camilla, cea de-a treia regină a epopeii, fecioara războinică, căpetenia volscilor. Apariția ei aproape miraculoasă încheie catalogul oștilor italice din *Cântul al VII-lea* printr-un efect de potențare. Tinerimea și femeile ies din case și de pe ogoare să o

35. Julius Evola, *op. cit.*, p. 269-270.

Scanat cu CamScanner

vadă. Amazoanele în general fascinează prin natura lor oximoronică, în care abilităţile virile şi curajul nu distrug farmecul şi graţia feminităţii. Ca şi Didona, Camilla impresionează prin găteli şi fast regesc, dar şi prin felul cum îşi poartă tolba liciană şi sulița ciobănească cu vârful de fier. S-a dus vestea agilităţii sale – un Ahile feminin –, ar fi fost în stare să zboare peste valurile înalte ale mării sau peste creştetele lanurilor de grâu. Crescută de un bărbat, tatăl ei, după regulile vieţii în sălbăticie, Camilla îşi închină viaţa Dianei, armelor şi fecioriei. Trăieşte sub semnul pericolului şi al provocării, umileşte priceperea şi vitejia bărbaţilor şi nu poate fi răpusă decât prin vicleşug. Cu armele Dianei, cu sânul descoperit ca să poată lupta mai bine, însoţită de tovarăşele ei Larina, Tulla şi Tarpeea, Camilla seamănă moarte în juru-i, dar moare pentru că nu îşi poate depăşi întru totul natura de femeie. Urmărită pe întreg câmpul de către Aruns, amazoana italică va cădea victimă propriei slăbiciuni feminine, de la care i se va trage şi moartea. Este atrasă de strălucirea armelor lui Chloreu şi de veşmintele sale scumpe şi bogat împodobite – „Îl urmărea, nebuneşte şi făr' de fereală, prin oaste,/ Înverşunată, cu dorul femeii aprins de podoabe,/ Ca să-l despoaie..." – , uită de pericol şi ajunge în bătaia suliţei lui Aruns, care, ajutat de Apollo, îi dă lovitura fatală, uimit el însuşi de îndrăzneala isprăvii. Camilla nu-şi dă sufletul înainte de a lăsa cu limbă de moarte tovarăşei sale Acca îndrumări de luptă pentru Turnus. Moartea ei e însoţită de un vaier cosmic şi pilda ei de eroism se propagă în rândul femeilor latine, care se simt cuprinse de o pornire combativă şi aruncă de pe ziduri arme improvizate asupra duşmanilor, arzând de dorinţa de a muri cele dintâi pe întăriturile patriei.

Zeiţe bune şi zeiţe rele

Zeii sunt cuprinşi într-o altă viziune, mult îmbunătăţită. Purtaţi de mânie, poftă, sexualitate, minciună şi alte patimi la Homer, ei capătă la Vergiliu o puritate etică pe măsura obiceiurilor străvechilor romani. Prezenţa lor mult diminuată faţă de cea din *Iliada* şi *Odiseea* vorbeşte despre o pierdere a puterii de decizie şi de influenţă prin transferul necontenit al responsabilităţilor faţă de *fatum*, atitudine în subtextul căreia se poate citi o consecinţă a agnosticismului în privinţa divinului, mentalitate la modă pe vremea lui Vergiliu[36].

36. Dan Sluşanschi, *op. cit.*, p. 11.

Scanat cu CamScanner

Intervențiile zeiești se întind între ura Iunonei și iubirea Venerei, între persecuție și protecție, ambele depășind planul unor sentimente individuale și având temeiuri mult mai adânci, ce țin nu de „aici și acum", ci de cursul istoriei universale. Or concurența dintre Afrodita și Iunona e concurența dintre Cartagina și Roma în ce privește însuși centrul de exercitare a puterii asupra lumii terestre cunoscute.

Dacă vorbim de sentimente individuale, sunt privilegiate, în spirit roman, cele ce-și au resortul în relațiile de familie. Maternitatea zeiască e mai ales vrednică de laudă. Întâlnim la Vergiliu o altă Venus, similară zeiței Tetis din *Iliada*, o Venus deloc frivolă, îngerul păzitor al lui Eneas, cea care, dedicată unei misiuni nobile, îl conduce afară din Troia în flăcări, dejoacă cu înțelepciune și calm pornirile rele ale Iunonei, pledează îndurerată la scaunul părintelui zeilor cauza fiului ei. Căci Venus e întâia mamă a romanilor (*Aeneadum genitrix*) și, în speță, a gintei Iulia, descendenta lui Iulius Ascanius, fiul descălecătorului Eneas, o gintă din care vor face parte și Iulius Cezar și, prin adopție, Augustus. Lui Eneas i se amintește frecvent că, dacă nu-l preocupă imaginea sa publică și nu-l mișcă înălțimea sarcinii ce i s-a dat, ar trebui măcar să țină seama de vlăstarul său, căruia îi este menită domnia asupra Italiei și asupra pământului roman.

Dincolo de funcția ideologică a genealogiei lui Eneas și de semnificația epică fundamentală pe care ea o dezvoltă, aceea a protecției divine față de întregul neam al romanilor, Vergiliu exploatează și o altă fațetă a relației de filiație între un om și un zeu. El vorbește despre suferința resimțită de fiul care nu are percepția palpabilă a mamei și nu-și poate împărtăși cu ea viața. Durerea lui e conștiința separației dintre două lumi, iar a fi zeu în Olimp sau umbră în Infern este cam același lucru, e imaginea unei mari absențe. Homer a făcut din Tetis una dintre cele mai înalte ipostaze ale maternității, o *mater dolorosa* părtașă și fizic la viața lui Ahile, trăind în preajma fiului despre care știa că are zilele numărate, o Maria suferind înaintea răstignirii, dar nefăcând nimic care ar putea să împiedice moartea lui Iisus și destinul lui suprauman[37].

Afară de Tetis, niciun alt nemuritor din *Iliada* nu are datele necesare pentru a interioriza moartea. Vergiliu prezintă relația de sânge dintre un muritor și o zeiță din cealaltă perspectivă, a

37. Petru Creția, *Ahile sau despre forma absolută a prieteniei. Ariel sau despre forma pură a libertății*, prefață de Gabriel Liiceanu, București, Humanitas, 2009, p. 77-78.

Scanat cu CamScanner

fiului privat de prezenţa efectivă a mamei şi, mai mult decât predecesorul său, o problematizează. A avea ca mamă o zeiţă se arată a fi un mare handicap, însemnă a trăi cu sentimentul unei prezenţe strict spirituale, cu obîăduirea unui duh care se înfăţişează întotdeauna în reprezentări înşelătoare. Venus apare o singură dată netravestită în faţa lui Eneas, atunci când, pentru a-l împiedica să o ucidă pe Elena, are nevoie de un plus de autoritate; în restul situaţiilor, ea se iveşte cu chip străin, abia lăsându-se ghicită, ceea ce, la urma urmei, dă eroului sentimentul sfâşietor al singurătăţii existenţiale. Eneas, care realizează că fecioara întâlnită în codrii Libiei este mama sa, o acuză de cruzime şi se tânguie că nu-i este dat să-i strângă mâna şi să vorbească cu ea deschis, precum un fiu cu o mamă.

În mod constant, prezenţa zeităţilor feminine e exploatată de Vergiliu în sensul extragerii aspectelor de natură afectivă, mai degrabă decât a celor ce ţin de partizanatul obişnuit. Iar profunzimea sentimentelor e potenţată de conştiinţa diferenţei ontice dintre oameni şi zei, ceea ce îl relevă pe Vergiliu ca un mare poet al morţii. O relaţie inegală sub acest aspect este şi cea dintre Turnus şi sora sa Iuturna, nimfa iazurilor, pe care Iupiter a dăruit-o cu nemurirea în schimbul fecioriei. Trimisă de Iunona, Iuturna coboară în mijlocul luptei pentru a-şi împiedica fratele să se dueleze cu Eneas, influenţând astfel, într-un mod favorabil, destinul lui funest. Când i se vesteşte apropiatul sfârşit al acestuia, Iuturna se simte copleşită de neputinţă şi de durerea de a-i supravieţui, moartea lui fiind mult mai greu de suportat pentru un nemuritor, blestemat să-i vadă pierind pe toţi cei apropiaţi:

> „Ce te mai poate-ajuta sora-ţi bună, o, Turnus, acuma?!
> Ce-mi mai rămâne, -mpietrita de mine?! Cu ce meşteşuguri
> Ziua a-ţi ţine-aş putea?! Pot Cumplitei să-i stau împotrivă?! [...]
> O, de-aş putea săvârşi suferinţa aceasta cumplită-n
> Clipa aceasta, mergând către umbre cu bietul meu frate!!
> Nemuritoare să fiu?! Au mai poate ca dulce să-mi fie
> Orice pe lume, trăind fără de tine, -al meu frate?!".

În contrapondere cu diminuarea importanţei zeilor principali ai panteonului roman, *Eneida* acordă rol epic unor divinităţi minore, funeste, într-o atmosferă de *horror* – Furiile, Harpiile –, ceea ce arată „via sensibilitate a poetului şi a contemporanilor săi faţă de forţa malefică a Răului dezlănţuit"[38] (cortegiul repre-

38. Dan Sluşanschi, *op. cit.*, p. 11.

Scanat cu CamScanner

zentărilor răului fusese înfățișat minuțios de Vergiliu în momentul în care Eneas pătrunde în vestibulul Infernului). Apar intermediarii zeiești, răspândind în epopee o mulțime de prevestiri ce întreține miraculosul. Figura cea mai pregnantă este aceea a preotesei din Cume, Sibila, care îi procură eroului însetat de revelație certitudini cu privire la menirea sa.

Providențiale sau dimpotrivă, zeiești sau umane, figurile feminine jalonează traseul lui Eneas cu același impact cu care femeile *Odiseei* influențează viața lui Ulise. Marea diferență în ce privește viziunea asupra femininului stă în depășirea planului alegoric spre o optică realistă, modelată de structurile social-politice ale prezentului poetului. Paradoxal însă, Vergiliu ca poet oficial a știut să fie la fel de bine și poetul intimist al oricărui timp, dând expresie celor mai subtile, mai complexe și mai contradictorii stări de suflet, aspecte prin care modernitatea antică rafinează moștenirea bătrânului Homer.

Scanat cu CamScanner

Capitolul III

TRISTAN ŞI ISOLDA SAU DESPRE CONVENŢIILE ŞI LIBERTĂŢILE EROSULUI ŞI EROICULUI MEDIEVAL

Viaţă *vs.* literatură în Evul de Mijloc

Evul Mediu e epoca masculinităţii arogante. De o parte cruciadele aduc în scenă masculinitatea, de cealaltă parte religia aminteşte la tot pasul de rostul înalt al bărbatului şi de inferioritatea femeii. Războaiele nu se mai poartă pentru vreo Elenă, ci pentru raţiuni mult mai înalte, mai abstracte, mai simbolice, reunite generic sub semnul credinţei în Dumnezeu. Suntem în plin misoginism. Literatura oferă femeii – celei de neam, căci cealaltă, ţăranca sau târgoveaţa, e ca şi inexistentă – palide şi gratuite reparaţii ce ţin de condiţia ei de inspiratoare de înalte sentimente erotice. Dar şi curtenia aceasta exagerată nu face decât să menţină distanţele dintre iniţiator, bărbatul, şi obiectul de cult, femeia, activând practic acelaşi scenariu al dovedirii virilităţii. Că unele obiceiuri feudale, simple convenţii la urma urmei, ca şi literatura lor răspund unor aspiraţii bovarice ale femeilor – pe care bărbaţii le vor fi intuit corect – este cea mai probabilă justificare a idolatriei faţă de sexul slab. Iat-o pe femeie ridicată pe piedestal tocmai pentru a-şi suporta condiţia ancilară.

Căci în realitate cu totul altfel stau lucrurile. Istoricii vorbesc despre statutul ei de „categorie", chiar de „specie" aparte, fără nuanţări socio-profesionale, ceea ce denotă o perspectivă exclusiv

Scanat cu CamScanner

masculină, femeia negăsindu-și justificarea existențială în sine, ci numai în raport cu bărbatul. Întâi de toate, e simptomatic faptul că singura posibilitate de existență onorabilă pentru femeia medievală este să fie căsătorită. Cea fără familie e marginalizată și suspectată de amoralitate. Orice căsătorie fiind o pace la capătul unui război sau o alianță preventivă, femeia devine obiect tranzacțional într-o afacere în care ea trece de sub autoritatea unui bărbat sub a altuia. Trece odată cu trupul și cu bunurile ei. Pe amândouă le aduce spre folosință soțului. De aici încolo, va veghea la înțelegerea dintre clanuri, la respectarea angajamentelor. Figura cuplului, centrată pe reciprocitatea dintre soți în taina cununiei văzute ca transgresare de la profan la sacru, se va impune târziu și greoi în locul figurii clanului prin reflecția dezvoltată în mediile ecleziastice.

Căsătoria fiind privită sub aspectul avantajelor de către cele două familii, aspirațiile personale ale femeii nu intră în ecuație, dimpotrivă, accentul cade pe supunerea „firească", „naturală" față de autoritatea bărbătească: tatăl, frații, tutorele, câtă vreme e nemăritată, soțul, apoi. Dacă e vorba de sentimente, în cadrele vieții conjugale se poate aspira cel mult la o dragoste condescendentă din partea soțului și la o venerație înspăimântată din cea a soției. Altfel, viața femeii este un șir de obligații, între care prioritară rămâne funcția ei strict naturală, de zămislitoare de moștenitori buni: viabili fizic, într-o lume în care moartea lovește din plin, și puri ca sânge. În planul vieții cotidiene, principala grijă a bărbaților este să țină femeia în casă, să-i ocupe mintea și mâinile cu educația, în spiritul supunerii și al cucerniciei, a numeroșilor copii și cu administrarea gospodăriei. Pentru că femeia, valoroasă ca trup în care se pregătește progenitura, are, în mod natural, o fire prea nestatornică, este fățarnică și prefăcută, cheltuitoare, clevetitoare, înclinată spre păcat, cu o judecată incompletă. Prelungirile gândirii păgâne, aristotelice, despre femeia informă, simplă materie tinzând spre o formă pe care numai bărbatul i-o poate da, își găsesc terenul de aplicație în cercul închis al vieții familiale.

Așa stând lucrurile, clericii introduc o serie de prescripții și prohibiții referitoare la intimitate, reglementează strict însuși ritmul raporturilor sexuale pentru a feri viața conjugală de pericolul patimilor cărnii; pentru ei, căsătoria e rău cel mai puțin rău (mai bine să te căsătorești decât să arzi, spune și Apostolul Pavel), dar, oricum, intrarea într-o condiție inferioară. Bărbaților li se recomandă să se folosească cu moderație de

Scanat cu CamScanner

femeie. Sexul este admis doar sub justificarea procreaţiei, cât despre plăcere, ea nu trebuie căutată, ci răbdată. Exigenţa de fidelitate conjugală se aplică doar femeilor şi devine cuvântul de ordine sub care trebuie privită viaţa acestora, „trupul lor impune o supraveghere fără fisuri pentru a evita cusururile frauduloase ce aduc prejudicii marelui trup al neamului"[39]. Vocaţia erotică e ilicită, vocaţia maternală e limitată la obligaţia femeii de a naşte copii care vor fi daţi la doică sau de aceea de a le oferi o educaţie severă şi distantă – sistem ce slăbeşte legăturile afective cu aceştia. Singura iubire acceptată fără oprelişti e iubirea de Dumnezeu. Căci în cadrele conjugale iubirea e strict raţională, adică o formă de prietenie şi de respect. Numele ei e *dilectio, amicitia, affectio, caritas.* Nicidecum *amor,* pasiunea neînfrânată ce ţine de relaţia adulterină.

Destinul femeii se consumă între două instanţe de temut: de o parte clericii cu interdicţiile, de cealaltă seniorii cu pretenţiile. Ambii cer femeii supunere, în numele mântuirii sau al prozaicelor obligaţii matrimoniale. Deasupra acestora, cavalerul şi trubadurul, cu produsele lor de evaziune, iubirea cavalerească, iubirea curtenească. Unul vrea să o cucerească stârnindu-i admiraţia pentru faptele sale de arme, celălalt prin flatarea ei artistică, pe calea poeziei. Şi dragostea cavalerească, şi cea curtenească sunt manifestări ale erosului camuflat, care instituie un adevărat cult al femeii: primejdioasă, riscantă, cu funcţie pragmatică prima, frivolă, gratuită, de divertisment a doua. Sunt distincte numai ca manifestări exterioare, sociale. În fapt, au acelaşi conţinut, opţiunea pentru un eros spiritualist.

Ficţiunea iubirii

Erosul cavaleresc e o formă ritualică ce ilustrează rolul deţinut de femeie în cadrul instituţiei cavalereşti. Rostul lui e „pedagogic", iniţiatic: de a civiliza manifestările în general brutale, violente ale bărbatului necăsătorit, cavalerul (pe care practicile sociale îl constrângeau, de cele mai multe ori, la celibat), şi de a le înălţa pe un plan subtil. Modelul are în centru ideea de pericol şi erotic, şi fizic: un tânăr, un bărbat necăsătorit, asediază o

39. Christiane Klapisch-Zuber, *Femeile şi familia,* în Jacques le Goff (coord.), *Omul medieval,* traducere de Ingrid Ilinca şi Dragoş Cojocaru, postfaţă de Alexandru Florin-Platon, Iaşi, Polirom, 1999, p. 269.

Scanat cu CamScanner

femeie măritată, inaccesibilă, pândită de interdicțiile cele mai severe, femeia seniorului de regulă, și, pentru a o cuceri, așază la picioarele ei toate izbânzile sale și chiar propria viață. Dragostea cavalerească servea planului principelui în două moduri: făcea să crească valorile cavalerești, flatând distincția acestei clase înalte, o clasă extrem de utilă statului, dar prea puțin docilă, și contribuia la menținerea ordinii de la curte, căci ajuta la stăpânirea tumultului sufletesc, la educarea simțului măsurii, stârnea o bună emulație. Seniorul accepta să-și pună soția în centrul unei competiții iluzorii, cu aspect ludic, în care tinerii se întreceau spre a-i cuceri favorurile. Îndreptat către femeie, acest ritual al servituții se exercita de fapt în folosul stăpânului, pentru care reprezenta un exercițiu de vasalitate. Nu știm dacă, așa cum avansează o ipoteză Georges Duby[40], dragostea cavalerească nu era la urma urmei o formă camuflată a dragostei între bărbați, situație firească într-o societate de tip militar. În romanele cavalerești însă, romane compuse toate în secolul al XII-lea, la curțile princiare și pentru a servi interese precum cele arătate mai sus, era doar apanajul bărbatului necăsătorit, de vreme ce familia excludea cu desăvârșire orice formă de pasiune.

Al doilea fenomen ce privește convenția erotică se leagă de existența acelor „Curți ale iubirii" apărute în Franța între 1150-1200 și de existența trubadurilor și a truverilor. Un mediu monden, în care idealul cavalerismului războinic este înlocuit cu unul estetic, vizând cultivarea a tot ceea ce înseamnă formă frumoasă. Aceste „Curți" erau prezidate de femei reale, instituind un adevărat mecenat feminin: Aliénor d'Aquitaine, regina Franței, dar și contesa de Flandra, contesa de Champagne, Ermengarde de Narbonne, Clarette de Baulx, Estéphanette de Gantelme. Datorită lor se ivesc la marile curți princiare insule de societate feministă, în care se judecă poeziile de dragoste scrise în cinstea femeilor, unde e interzisă orice jignire adusă acestora. Aici figura cea mai de preț este cea a poetului, care dă cezarului ce-i al cezarului și femeii ce-i al femeii, adică satisfacția de a fi flatată, recunoscându-i puterea farmecului. Avântul liric a devenit posibil în sudul Franței, mai puțin războinic, mai cultivat, mai inclinat spre viața de societate și mai liber în relația cu biserica. În zona occitană, se naște un gen de poezie lirică, esențial erotică, cu un vocabular specific, desemnând un tip anume de

40. Georges Duby, *Evul Mediu masculin. Despre dragoste și alte eseuri*, traducere de Constanța și Stelian Oancea, București, Editura Meridiane, 1992, p. 87-88.

Scanat cu CamScanner

relaţie sentimentală, *fin'amor*. Poezia trubadurilor se va răspândi apoi şi în nordul Franţei, în Anglia, Peninsula Iberică, Italia şi Germania. Guillaume d'Aquitaine, Jaufré Rudel, Bernart de Ventadour, Guiraud Riquier construiesc o adevărată doctrină a iubirii, un cult al femeii, stereotip şi convenţional, căreia îi va da un caracter normativ scrierea lui André le Chapelain, *De arte honeste amandi* (*Arta de a iubi cuviincios*).

Invenţie a Evului Mediu, amorul delicat şi rafinat al literaturii de curte – al liricii şi al romanelor cavalereşti – este o insurecţie împotriva unei realităţi dominante printr-o ficţiune armonioasă. Marea diferenţă dintre iubirea Antichităţii greco-romane şi cea a Occidentului medieval stă în aceea că „semnificaţia pasiunii a încetat să fie cea de suferinţă şi pasivitate reprobabilă, a încetat să fie exclusiv feminină, pentru a deveni o valoare a intensităţii trăirilor sentimentale, acceptată masculin!"[41]. Rolurile se inversează: femeia e activă, stăpâneşte, bărbatul e pasiv, suferă. Amorul delicat va face parte dintr-un sistem de valori reunite sub termenul de *curtenie*, „o artă de a trăi şi o eleganţă morală; un rafinament al purtărilor şi al spiritului bazat pe generozitate, loialitate, fidelitate, discreţie, şi care se manifestă prin bunătate, blândeţe, supunere faţă de femeie, dar şi prin grija pentru faima numelui său, prin îngăduinţă, respingerea minciunii, a pizmei, a laşităţii"[42].

Căsătoria fiind o formă de constrângere socială, amorul curtean avea la bază meritul şi dăruirea de sine, aşadar era obligatoriu extraconjugal. Şi, pentru că acest amor se opunea principial consumării, era conceput ca tânjire spre o femeie imposibil de obţinut, ca relaţie adulterină. Doamna inimii e *domina*, „soţia stăpânului", apărând întotdeauna mai presus de cel care o doreşte. Paradoxală această iubire despre care s-a reţinut doar că este castă. Ea nu e lipsită de senzualitate, dar în cele mai aprige dorinţe se instaurează teama ca atingerea scopului să nu ducă la slăbirea sentimentului. Iubirea delicată este mai degrabă o cultură a dorinţei decât a împlinirii. Sentimentul pe care-l furnizează se cheamă *joi*, deosebit de *joie* („bucurie"), căci e şi bucurie, şi chin, şi speranţă, şi nelinişte. Născută din priviri, din mângâierile admise, din depărtare şi

41. Aurel Codoban, *Amurgul iubirii. De la iubirea-pasiune la comunicarea corporală*, Cluj, Editura Idea Design & Print, 2004, p. 20.
42. Paul Zumthor, *Încercare de poetică medievală*, traducere şi prefaţă de Maria Carpov, Bucureşti, Editura Univers, 1983, p. 579.

Scanat cu CamScanner

absență, este iubirea „creație a spiritului, ceva care se situa deasupra instinctului, ca o plămadă nobilă a sufletelor"[43], iubirea care nu unește, ci separă. Separă îndrăgostiții, separă sufletul de trup, divizând erosul unic în forme diferite, înalte și ordinare, îndreptate către ființe diferite. Dezagregare în care poate fi văzută și „condamnarea erosului, negarea eroticii de *legătură* [s.a.]"[44]. Artificialitatea ei a născut în replică o literatură orășenească, profană, jovială, cinică și chiar vulgară, o literatură a cântecului de pahar (*Carmina Burana*), a *fabliaux*-urilor, a *Romanului Vulpii*. Din perspectiva modernității, ne apare incompletă și falsă această iubire-chintesență, închinată unei femei abstracte, metafizice sau astfel alese, încât era imposibil a o poseda efectiv.

Femeia reală și femeia închipuită. Despre prima se știe că a avut, la limită, prozaicul statut de a asigura descendența neamului, că rolul ei în reproducerea grupului stârnea „discuțiile și mustrările cele mai frecvente, reținerile și laudele cele mai mari"[45]. Despre cealaltă se vorbește în termenii unui prototip înalt, Doamna, *Donna angelicata*, Doamna castă, Doamna inimii, inspiratoarea marilor iubiri, „logodnică de-a pururi, soție niciodată".

Niciun alt veac nu e mai ipocrit decât Evul Mediu. Secol eminamente masculin, dar așezat, declarativ, sub blânda, onoranta stăpânire a femeii. Ea e suzerana, bărbații sunt vasalii. E vorba de bărbați războinici, care nu au altă lege decât liberul lor arbitru, care disprețuiesc sentimentalismul, dar, totuși, pretind că își depun toate faptele lor de seamă la picioarele unei femei inspiratoare. Se cască aici un teribil divorț între viață și literatură, între realitate și reprezentare; în acest loc, se instalează în forță convenția, care, paradoxal, menține, prin chiar inerția și rigoarea ei, comportamentele[46]. Dacă datorăm ceva acestei convenții e lecția despre iubire. Secretul dragostei e descoperit

43. José Ortega y Gasset, *Studii despre iubire*, p. 160.
44. Suzanne Lilar, *Cuplul*, traducere de Livia Iacob, Iași, Institutul European, 2008, p. 164.
45. Christiane Klapisch-Zuber, *op. cit.*, p. 272.
46. „Tocmai legătura slabă dintre formele frumoase ale idealului de dragoste curtenesc și realitatea logodnei și căsătoriei a făcut ca elementul de joc, de conversație, de amuzament literar să se poată desfășura nestingherit în tot ceea ce se referea la viața amoroasă rafinată" spune Johan Huizinga (*Amurgul Evului Mediu. Studiu despre formele de viață și de gândire din secolele al XIV-lea și al XV-lea în Franța și în Țările de Jos*, traducere din olandeză de H. R. Radian, București, Humanitas, 2002, p. 177).

Scanat cu CamScanner

totuşi de Evul de Mijloc: să-ţi refuzi saţietatea, împlinirea, să faci totul pentru a le întârzia, ştiind că de aceasta depinde prelungirea sentimentului. Împlinirea iubirii e moartea iubirii. Şi moartea creaţiei. Căci, proiectând în femeie un ideal metafizic, îndepărtat, de neatins, mereu frustrant – cum au făcut de altfel şi romanticii, ca ultimi urmaşi ai trubadurilor –, bărbatul renunţă la orice reciprocitate, la orice comuniune adevărată, dar capătă în schimb şansa de a-şi fertiliza filonul creator. Femeia, spune şi Paul Evdokimov, „nu dă creativitate bărbatului decât printr-un aport negativ. Toată poezia este divinizarea femeii, dar această apoteoză se aplică ideii de femeie şi nu femeii în carne şi oase"[47].

Ne întrebăm dacă va fi existat cu adevărat în Evul Mediu şi iubirea pasională împlinită. Da, va fi existat cu siguranţă, dar nu era onorant să o divulgi, să faci caz de ea, căci aceasta ameninţa sistemul valorilor virile şi sistemul social însuşi, perfect construit ca reflectare a superiorului, ordinea divină, în inferioritatea ordinii umane. Iată de ce o situaţie de adulter consumat, o relaţie nepermisă, care depăşeşte cu mult convenţia şi tinde să devină destin, nu se poate solda altfel decât cu moartea îndrăgostiţilor: Tristan şi Isolda. Dar Tristan şi Isolda reprezintă în acelaşi timp şi primul moment al iubirii moderne.

Tristan şi Isolda căsătoriţi?

Cu *Tristan şi Isolda* viziunea curtenească asupra iubirii face mulţi paşi înainte, încât ajunge să se transforme în altceva. Eroicul şi idilicul, care asigurau substanţa unui asemenea eros, translatează spre pasionalul atât de hulit în medievalitate. Tocmai pentru aceasta, Denis de Rougemont vede în roman momentul naşterii iubirii-pasiune în Occident, ca manifestare îndreptată împotriva viziunii creştine asupra căsătoriei şi ca prelungire a filonului păgân al erosului[48]. O iubire completă de

47. Paul Evdokimov, *Femeia şi mântuirea lumii*, traducere de Gabriela Moldoveanu, verificarea şi îmbunătăţirea traducerii de pr. lect. univ. dr. Vasile Răducă, prefaţă de Olivier Clément, Bucureşti, Asociaţia Filantropică Medicală Creştină CHRISTIANA, 1995, p. 180.
48. Denis de Rougemont, *Iubirea şi Occidentul*, traducere, note şi indici de Ioana Cândea-Marinescu, prefaţă de Virgil Cândea, Bucureşti, Editura Univers, 1987, p. 72.

Scanat cu CamScanner

această dată și o iubire fatală, consumată și niciodată epuizată, de vreme ce amanții sunt conștienți de riscurile libertății de a se iubi și preferă să-și inventeze singuri piedici pentru a-și conserva, prelungi, spori sentimentul. Legea iubirii-pasiune, a arătat Denis de Rougemont, este *adversitatea*: sentimentul să fie permanent contrazis de social, de dimensiunea obiectivă a existenței. Să învingi obstacolul câtă vreme el există, să-l inventezi când s-a desființat. Permanenta provocare atrage după sine re-alimentarea trăirii. De aceea, iubirile-pasiune sunt furtunoase și scurte. Cum ar putea o căsătorie, un angajament pe viață, să dureze astfel?

Tristan și Isolda mută accentele obișnuite în romanul cavaleresc, e un roman în primul rând de dragoste și apoi de aventură. După cântecele de gestă, în care erosul e cvasiabsent[49], cele două teme evoluează solidar în eposul medieval, care are exigențe sporite în materie de dragoste. Prima este asocierea iubirii cu noblețea, căci iubirea „curtenească", cum îi spune și numele, e un produs al curții (nu al mediului rural, nici al târgului, unde, arată nuvelele și *fabliaux*-urile, nu se poate vorbi despre dragoste, ci doar despre sex), ea este trăită exclusiv de clasa nobiliară, singura care poate încerca sentimente înalte. A doua este asocierea iubirii cu aventura eroică: trebuie să o meriți pe femeia iubită și să-i dovedești aceasta prin acte de bravură care o valorizează indirect. Astfel, romanul cavaleresc redă tabloul unei singure clase, o clasă distinctă prin semnificativ și superior de celelalte – care funcționează în registru comic sau grotesc[50] –, exprimând convingerea că numai celor aleși li se pot întâmpla lucruri extraordinare. De aici și divorțul pe care romanul cavaleresc îl stabilește cu realitatea și, în consecință, propensiunea spre lumi plăsmuite, ce îi satisfac vocația elitistă și idealistă.

În romanul celtic al lui Tristan și al Isoldei, aventura există, dar naratorul o rezumă de fiecare dată sau o trece sub tăcere,

49. Ca o excepție, eposul germanic unde femeile sunt purtătoare de acțiune și de personalitate, angrenate într-o dialectică a iubirii, și nu elemente pasive (v. Orlando Balaș, *Reprezentări ale feminității în eposul germanic medieval*, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 2007).
50. v. Erich Auerbach, *Expediția eroului în romanul cavaleresc*, în *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, în românește de I. Negoițescu, prefață de Romul Munteanu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 142.

Scanat cu CamScanner

rămânând consecvent scopului declarat iniţial, acela de a relata o spectaculoasă poveste de cuplu:

> „Nobili seniori, doriţi să auziţi o frumoasă poveste de dragoste şi de moarte? E povestea despre Tristan şi regina Isolda. Ascultaţi *cum s-au iubit, cum au trăit, cum au murit apoi din dragoste* [s.m.], în aceeaşi zi, el prin ea, ea prin el"[51].

Un cuplu perfect, de o perfectă sincronizare şi în momentul îndrăgostirii, şi în cel al morţii. Iar între acestea se întinde viaţa, adevărata viaţă. Căci cei doi, uniţi printr-o legătură androginică, simt că trăiesc cu adevărat numai câtă vreme sunt împreună şi cu sufletul, şi cu trupul. Laolaltă îi pândeşte moartea, despărţiţi nici nu trăiesc, nici nu mor. Simbolurile androginului străbat romanul, construind şi la acest nivel semiotic aerul de fatalitate, de legătură invincibilă şi autorizată într-un plan metafizic: creanga de alun pe care se încolăceşte strâns un fir de caprifoi (semnul ce îi indică reginei prezenţa iubitului ei ascuns în pădure) sau trandafirul ce răsare pe mormântul lui Tristan, se ridică deasupra capelei din mijloc şi se înfige în mormântul Isoldei. Dincolo de sensul unificator al concretizării lor în text, şi alunul, şi trandafirul sunt semne ale culegerii rozei (precum în... *Romanul trandafirului*) sau ale iubirii ce se dăruieşte total[52].

Acest roman cavaleresc atipic are doar trei femei: Isolda cea Blondă, servitoarea Brangain şi Isolda cea cu Mâinile Albe. De fapt, el ne arată care este limita de jos în privinţa actanţialităţii genului *roman de dragoste*: eroina, mijlocitoarea, rivala (episodic, apare şi mama Isoldei, destinatorul, cea care o însărcinează pe Brangain să vegheze asupra bunului mers al lucrurilor între soţi). Servitoare şi prietenă, Brangain ar trebui să fie un personaj-*ficelle*, supus intrigii, confidentă şi mijlocitoare, deci un actant pasiv, care face ce i se cere. Dar, cu tot acest rol de culise, de la ea porneşte – cum declară de atâtea ori romanul – marea acţiune erotică, ea este declanşatoarea. Căci Brangain nu

---

51. Ca text-bază în analiza mitului, am luat *Tristan şi Isolda*, traducere, note şi postfaţă de Margareta Gyurcsik, Timişoara, Editura Hestia, [s.a.], o versiune complexă a romanului medieval, realizată ca sinteză a patru surse – *Romanul lui Tristan* de Béroul, *Romanul lui Tristan* de Thomas, *Cântecul Caprifoiului* de Marie de France şi *Nebunia lui Tristan* (anonim).
52. Jean Chevalier, Alain Geerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. I, vol. II, 1994, 1995, p. 91, p. 117.

Scanat cu CamScanner

se achită de sarcina primită: s-o însoțească pe Isolda în Cornuailles și să le dea soților să bea șipul cu licoarea magică. Din neglijența ei, lucrurile se răstoarnă. Sub presiunea vinovăției, pentru a salva onoarea stăpânei, va accepta senină să-i devină dublură în patul de nuntă.

Cealaltă Isoldă e tot o dublură, sau mai degrabă o copie, e replica maritală a primei Isolde. Tristan recunoaște că a ales-o din două motive: numele (obsesia denominației pentru literatura medievală!) și frumusețea. Ambele îi aduc aminte de original. Și recunoaște că însăși căsătoria aceasta e una de probă: vrea să experimenteze cum rezistă iubirea de departe față în față cu cea de aproape, vrea să cunoască „pe viu" condiția reginei care, trăind alături de Marc, pare să-l fi uitat pe iubitul fatal, consolându-se în brațele regelui, în fine, vrea să știe „dacă îi va fi posibil să afle plăcere alături de soția sa, în absența dragostei". Căci, spune el, e momentul să se vindece căutând idealuri mai terestre: „La ce bun să rămân credincios unei iubiri care nu se poate împlini?". Numai că la proba plăcerii nu mai ajunge, căci resentimentele îl împiedică să-și consume căsătoria. Episodul acesta este terenul unei dezbateri teoretice clare cu privire la separația plăcere – iubire. Nu e vorba aici de limita de jos a plăcerii, de concupiscența atât de blamată de Evul Mediu, căci și Isolda cu Mâinile Albe, și Marc sunt ființe alese și nobile, care merită iubite pentru ele însele. E vorba de o viziune pozitivă asupra cuplului, de a-ți găsi liniștea și împlinirea în limitele îngăduite, de a te salva prin celălalt, bărbat sau femeie, de ispitele unei legături de dincolo de fire, e vorba, în ultimă instanță, de rolul taumaturgic al reciprocității în pereche. Isolda cu Mâinile Albe este o imagine în negativ a celei dintâi, e Isolda cea Blondă căsătorită, un fel de „Cum ar fi fost dacă?", ceea ce confirmă teza lui Denis de Rougemont cu privire la esențialul adulter în iubirea-pasiune. Dar nu doar calitățile insului primează în legătura de dragoste, deși fără ele nu se poate, ci altceva, mult mai puternic, ceva ce stă deasupra raționalului. Romanul ne spune că acesta e *vinul dragostei*, care are putere de destin.

Ce e înainte de iubire?

Cine e vinovatul în această intrigă amoroasă? Îndrăgostiții spun mereu și jură senini că nu ei, ci licoarea, licoarea care trebuia păzită de Brangain. Dacă recapitulăm însă precedențele, vedem

Scanat cu CamScanner

că destinul începe să se manifeste, ca în romanul elenistic, mult mai devreme, sub forma unor coincidenţe teribile care adună personajele în acelaşi loc şi le rezervă împărtăşirea unui traiect comun: Tristan, copil, ajunge prin hazard la castelul lui Marc, adult, se reîntoarce acolo, deşi are o feudă a sa, proaspăt recucerită. Apoi, rănit de moarte în urma luptei cu Morholt, e depus de valuri pe ţărmul Irlandei şi vindecat de Isolda. Învie din morţi şi revine în patria adoptivă a unchiului său. Când Marc e somat de baroni să se căsătorească, o rândunică îi aduce un fir din părul de neconfundat al Isoldei şi regele aruncă o vorbă care să-l pună la adăpost de insistenţe, cum că o va lua de soţie pe cea căruia îi aparţine părul auriu, o fiinţă inaccesibilă în gândul său. Numai că aceste cuvinte sunt luate în serios de Tristan, cel care văzuse şi pletele, nu doar şuviţa – un fel de condur al Cenuşăresei – şi care are tot interesul să-i aducă lui Marc o soţie: e ofensat de baronii care pretind că regele nu se căsătoreşte pentru că, orbit fiind de dragostea faţă de nepotul său, nu mai lasă loc unei alte iubiri. Din nou Irlanda, uciderea dragonului, o altă situaţie critică pentru Tristan cel otrăvit de veninul din limba monstrului, acelaşi rol salvator al Isoldei. Şi, în cele din urmă, scena băii, unde vajnicul erou reţine întreaga atenţie a fetei, dar unde e descoperit ca fiind ucigaşul lui Morholt, unchiul ei. Înainte de iubire e atracţia, dar şi ura ce poate evolua spre contrariul său. Căci în scena băii, Isolda întârzie cu privirea asupra frumuseţii chipului şi trupului tânărului necunoscut, iar Tristan recunoaşte că „de dragul ei" a înfruntat monstrul, atras de mirajul firului de aur, „un semn de pace şi de dragoste". Verdon subliniază că întâlnim în acest fragment o situaţie unicat pentru Evul Mediu, „singurul exemplu de viziune a trupului masculin pe plan sexual, şi aceasta prin intermediul unei femei încântate de el"[53]. Dar Isolda descoperă că a fost cucerită pentru un altul, că e o miză maritală, un garant al păcii.

Otrava dulce-amară a dragostei

Rolul de *primum movens* în dezvoltarea pasiunii îl deţine elixirul amoros, cu funcţiuni şi semnificaţii similare mărului biblic ce

53. Jean Verdon, *Dragostea în Evul Mediu. Trup, sexualitate şi sentiment*, traducere din franceză de Dana-Ligia Ilin, prefaţă de Ioan Pânzaru, Bucureşti, Humanitas, 2009, p. 118.

Scanat cu CamScanner

aruncă cuplul primordial în păcat, vinul fiind, de altfel ca și mărul, clasicul simbol al cunoașterii și al inițierii, al îmbrățișării vieții în plenitudinea ei. Inițiere în misterele dragostei depline, căci bând vinul cei doi se vor iubi de-acum „cu trupul și cu sufletul", dar și inițiere în voluptatea morții. Vinul revarsă căldură, inspiră, îmblânzește și îmbunează (să nu uităm că, pe parcursul drumului pe mare, Isolda trăiește furia și ura neputincioasă față de acest străin care o înșelase și acum o ducea spre o soartă necunoscută). În locul acestor adversități se va instala tăcerea și magia privirii (Brangain îi găsește „privindu-se în tăcere, tulburați și cuprinși de vrajă"), căci dragostea love ște inima prin ochi – în general, toate marile iubiri medievale, inclusiv cea didactico-alegorică din *Romanul trandafirului*, izbucnesc „la prima vedere"[54] – și apoi își desăvârșește lucrarea. Romanul permite și chiar sugerează lectura simbolică în mai multe rânduri. Întâi, prin explicația care inversează relația cauză – efect: „Dar nu era vin: era pasiunea, era bucuria aprigă și durerea fără sfârșit, era moartea". Trei zile e perioada de incubație a bolii. Apoi mărturisirea ei devine de neoprit și cei doi se lasă în voia simțurilor. Vina lui Brangain este de a-i fi lăsat singuri pe corabia ce acostase lângă o insulă. Putem citi: de a fi lăsat ca îndrăgostirea să-și urmeze cursul. Astfel va interpreta lucrurile și ea însăși când, condamnată la moarte, îi transmite Isoldei că singura vină pe care și-o recunoaște este aceea de a-i fi împrumutat cămașa ei de nuntă în locul celei pe care stăpâna sa o rupsese pe mare. În altă parte, echivalența dintre dragoste și beție în limbajul codificat al unui Tristan travestit în nebun, nebunul care își permite să spună tocmai adevărul:

> „Regină Isolda, nu-ți mai amintești de ziua aceea pe mare, atât de frumoasă, atât de fierbinte? Ți-a fost sete, îți mai aduci aminte, fiică de rege? *Am băut amândoi din aceeași cupă. De atunci am fost mereu beat, iar beția mea nu are leac* [s.m.]".

Sau:

> „Desigur, datorită prudenței lui Brangain, nimeni n-o surprinse pe regină în brațele iubitului ei; dar la orice oră, în orice loc, oricine putea vedea cum îi tulbură dorința, cum îi copleșește și

54. În cartea amintită, Jean Verdon alcătuiește traseul cuceririi – să vezi, să vorbești (să faci curte), să atingi, să faci dragoste –, ceea ce se verifică și în acest caz (v. cap. *Harta tandreței*).

Scanat cu CamScanner

li se revarsă prin toate simțurile, *ca vinul nou ce curge șuvoaie din cuvă* [s.m.]".

Dacă licoarea poate avea și un sens propriu de afrodiziac, nu acesta este cel care decide povestea. Funcția ei este de a conota realitatea aparte a iubirii-pasiune, în sensul sublinierii unei beții superioare, nefizice, lucide, care este fondul potențial al oricărui eros, beție care e totuna cu starea de grație în care ești posedat de zeu și pe care Platon a numit-o *mania*.

Dar vinul aducător de fericire, nefericire și moarte are și el un antidot și acesta este *indiferența* simbolizată de câinele Petit-Crû, un element deloc de neglijat din scenariu. E un câine fermecat, dar al unei zâne, pe care Tristan îl dobândește oarecum prin forță de la ducele Gilain din Țara Galilor, ca răsplată pentru că l-a scăpat de asuprirea uriașului Urgan cel Păros, și i-l trimite Isoldei. Câinele acesta, prin clopoțelul atârnat la gât, are, ca și floarea de lotus din *Odiseea*, puterea de a lecui tristețea și de a aduce uitarea oricărei dureri. Isolda îi descoperă secretul și, pentru că nu i se pare drept ca ea să uite, iar Tristan, neuitând, să sufere, aruncă clopoțelul în mare. Un alt obstacol escaladat, o nouă relansare a romanescului. „Efectul licorii" e re-potențat conștient ori de câte ori puterea ei pare să se stingă. Problema cuplului, am spune astăzi privind lucrurile realist și pragmatic, este că nu vrea/nu poate să aleagă niciuna dintre cele două soluții care se impun de la sine: ori să rămână împreună, cum au ocazia cel puțin de două ori – când sunt singuri pe corabie sau când, ieșiți în afara legii, se ascund în Pădurea Morois –, ori să rămână despărțiți și să uite unul de altul, lucru la care i-ar fi ajutat separarea, respectiv vagabondajul lui Tristan departe de Tintagel. Pentru mentalitatea romanului, care este și nu este totuna cu cea medievală, nu e niciun mister aici: despărțiți nu pot, pentru că sunt legați pe vecie, în viață, ca și în moarte, împreună nu pot, pentru că dragostea lor s-ar transforma în altceva.

Două feluri de iubire

E evident că una e dragostea lui Marc, alta cea a lui Tristan. Dacă iubirea amanților ține de miraculos și e transcendentă, tenebroasă și abisală, cealaltă poate fi cuprinsă în rețeaua de relații logice, e pământeană și motivată, născută întâi de toate

Scanat cu CamScanner

din respect. Naratorul se grăbește să sublinieze diferențele, dezmințind spusele altor povestitori, care susțin că dimineața, când Isolda și-a luat locul în patul regelui, acesta ar fi băut ultimele rămășițe ale vinului oferite de Brangain, în vreme ce regina ar fi aruncat partea sa. O face pentru a nu micșora cu nimic înălțimea sentimentelor regelui, „dragostea minunată pe care Marc i-a purtat-o întotdeauna reginei" și care nu e mijlocită de „nicio băutură miraculoasă, nicio vrăjitorie; doar nobletea inimii sale iubitoare i-a inspirat dragostea". Iată o caracterizare perfectă a ceea ce trebuie să fi fost iubirea conjugală ideală în Evul Mediu. O iubire care are toate calitățile, mai puțin scânteia. La aceasta ar fi folosit filtrul. Dar dacă o asemenea dragoste e „minunată", este cealaltă vinovată? Întreg romanul vrea să ne convingă că iubirea-pasiune este doar altceva, ceva de care trebuie să te ferești, nu să o cauți, ceva antirațional („licoarea aceasta ne îmbată") și, mai ales, ceva ce nu se poate explica, așa că e pusă pe seama unei forțe venite din afară, cu funcționalitatea pe care grecii i-au dat-o săgeții lui Eros. Iubirea-daimon *versus* iubirea-respect, amor, vecin cu nebunia, cu beția, cu suferința, și *agapé*, polul rațional al dragostei, sentimentul construit, motivat, al unei inimi iubitoare și iertătoare; una e exclusivistă și aduce moartea, cealaltă poate fi multiplă, întreține și perpetuează viața. Că poțiunea magică este o simplă metaforă sau un alibi pentru asumarea dragostei o dovedește și faptul că rolul ei e minimalizat în versiunea lui Thomas. De altfel, un comentariu naratorial lămurește problema. Invidioși pe puterea lui Tristan, care l-a ucis pe Morholt, pe influența pe care o are asupra regelui, pe renașterea sa de-a dreptul uluitoare, baronii bănuiesc că la mijloc ar fi ceva vrăjitoresc, căci, explică naratorul, „există mulți oameni care nu știu că lucrurile ce par a ține de magie pot fi înfăptuite cu inima, prin puterea dragostei și a vitejiei". Ecuația extraordinar – magic aproape că destramă funcția licorii. În planul nonrealist, o funcție decisivă are mai degrabă miraculosul de esență creștină, care autorizează o atare relație. Îndrăgostiții se simt în legitimitate față de Dumnezeu, de vreme ce își explică toate izbânzile lor de dincolo de fire prin ajutorul lui:

> „A înțeles [Marc, n.m.] că la rug, la săritura din capelă, la încăierarea cu leproșii Dumnezeu a fost de partea noastră. [...] nobletea inimii sale l-a făcut să înțeleagă lucruri pe care oamenii nu le înțeleg: nu că ar ști sau ar putea ști vreodată adevărul despre dragostea noastră, dar are îndoieli, speră, simte că n-am

Scanat cu CamScanner

> minţit, doreşte să ni se facă dreptate. Ah! Scumpul meu unchi, de m-ar ajuta Dumnezeu să-mi dovedesc nevinovăţia prin luptă şi să îmbrac din nou platoşa şi coiful pentru a te sluji!".

Conceptul de dragoste vinovată/nevinovată ocupă locul central în dezbaterea ideologică a romanului. De câte ori se pune problema, cei doi amanţi nu ezită să se disculpe transferând întreaga responsabilitate asupra filtrului – asupra unei puteri pe care nu o pot controla – şi nimic nu ne dă motive să îi bănuim de ipocrizie. La fel, nu puţine sunt secvenţele în care fiecare pe rând jură că nu-l iubeşte pe celălalt cu o dragoste vinovată şi în fiecare dintre aceste cazuri invocă numele divinităţii. Adevărul n-are nimic de suferit din toate aceste mărturii ce sunt nu numai exerciţii de retorică, prin parafrazele abile (cum este aceea prin care Isolda trece proba focului: „jur pe aceste sfinte moaşte că niciodată bărbat născut din femeie nu m-a ţinut în braţe, în afară de regele Marc, stăpânul meu şi de sărmanul pelerin [Tristan deghizat, aflat acolo ca s-o ajute pe Isolda să nu jure strâmb, n.m.] care, cu câteva clipe în urmă s-a prăbuşit la pământ sub ochii voştri"), ci şi confesiuni absolut sincere. Căci în sinea lor se simt nevinovaţi, ba chiar nedreptăţiţi de neînţelegerea celorlalţi, refuză să se căiască pentru că sunt convinşi că n-au de ce. Dar nu perspectiva lor contează aici – ei se află undeva dincolo de morală, dincolo de bine şi de rău –, ci aceea a naratorului, care subscrie şi cere şi mărturia auditorului pentru a demonstra că faptele trebuie raportate nu la contingent, ci la un plan absolut:

> „Dar spuneţi voi, nobili domni, voi care ştiţi adevărul despre licoarea băută pe mare, minţea el oare? Nu fapta dovedeşte crima, ci judecata. Oamenii văd fapta, dar Dumnezeu vede inimile, El singur este adevăratul judecător".

Cine şi ce e Isolda?

În materie de prototipuri Evul Mediu propune centralitatea unei figuri elaborate, aparent paradoxale, aceea a *Donnei angelicata*, femeia spiritualizată care a născut acest tip anume de realitate erotică, iubirea curtenească. Obţinută din conjuncţia ipostazei maritale cu cea virginală a feminităţii demetrice – după modelul Fecioarei, care, în secolul al XII-lea, capătă caracter profund popular –, ea este şi femeie măritată, şi ideal cast, dacă nu în fapt,

Scanat cu CamScanner

cel puțin prin formele de mistică, de asceză și de elevație morală, pe care, dincolo de pasiune, le comportă iubirea, proiectându-l pe îndrăgostit „într-o lume paralelă de imagini și simboluri în care condiția sa profană era progresiv transformată"[55]. Isolda desființează imobilitatea prototipului, datorându-și complexitatea, ambiguitatea și, implicit, modernitatea unui joc pe muchie de cuțit între determinări contradictorii, care se potențează reciproc prin reflectarea ei în oglinzile paralele: soț, amant și instanța divină, în cele din urmă.

Excelența fizică, dar și spirituală a reginei e înscrisă în pletele ei de aur, care răspândesc lumină și care o identifică între alte femei frumoase (căci frumoasă e și Brangain) și între alte posibile Isolde (Isolda cea Mâinile Albe). În gândirea simbolică, părul – care subzistă și după separarea lui de trup – este o concentrație a valorilor individului, echivalent chiar cu personalitatea[56], expresia forței divine ce coboară în om și floare a sexualității[57], iar blondețea e nu numai regală, ci și o dată în plus divină, căci la antici zeii și zeițele erau fără excepție blonzi. Aparițiile publice ale Isoldei, efectul ei asupra celorlalți, pe care naratorul îl punctează de câte ori are ocazia, se datorează acestor plete ce o transformă într-o făptură solară, femeia-înger care răspândește lumină, dar viața ei secretă, pasională descinde din tenebrele nopții. Manifestările hierofanice – o aură de raze o însoțește permanent, ca aureola unui sfânt – ambiguizează, în mintea multora, păcatul acestei vinovate fără vină: când intră pentru prima dată în castelul din Tintagel, „frumusețea ei răspândi atâta strălucire, încât pereții se luminară ca la ivirea primelor raze de soare", când străbate pădurea spre Landa Albă, „drumul se lumină deodată, ca și cum soarele s-ar fi revărsat brusc prin frunzișul copacilor". În fine, când sosește în Bretania, la Carhaix, bretonii, care nicicând n-au văzut o femeie atât de frumoasă, „se întreabă uimiți de unde vine și cine poate fi".

Destinată a fi soția perfectă, nu numai devotată soțului, ci și îndrăgostită de el, Isolda eșuează sau se depășește pe sine în postura de amantă, devine o femeie venusiană fără voia ei, condamnată unei vieți duble. Dar înainte de toate acestea e, la fel ca

55. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. III. *De la Mahomed la epoca Reformelor*, traducere și postfață de Cezar Baltag, București, Editura Științifică, 1991, p. 102.
56. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, 1995, p. 43.
57. Annick de Souzenelle, *Simbolismul corpului uman*, traducere de Margareta Gyurcsik, Timișoara, Editura „AMARCORD", 1996, p. 392-397.

Scanat cu CamScanner

mama ei, o magiciană, o Circe care cunoaşte secretul ierburilor miraculoase şi se foloseşte – metaforic sau nu – de dependenţa unei licori de dragoste. Ca şi poţiunea vrăjitoarei din insula Aia, şi acest filtru ţine captiv, înlănţuie, creează dependenţă. O dependenţă bună, dacă e administrat cui trebuie. Evola a arătat că magia este confundată cu puterea de fascinaţie a femeii, cu calitatea ei de a fi atractivă în sens propriu, şi că astfel se justifică frecventa asociere dintre tipul afroditic şi tipul magicienei întâlnită şi la Calipso, Circe sau Medeea. O atare putere magică derivă din elementul nocturn, iraţional şi abisal al forţei vitale feminine, dar, la femeie, dispoziţiile magice şi clarvizionare capătă un sens restrâns, susceptibile fiind să degenereze în vrăjitorie, ceea ce le opune magiei înalte, teurgiei proprii liniei masculine[58]. Arhetipal vorbind, şi aici, în posibilităţile femeii stă iniţierea erosului, a cărui forţă declanşatoare e potenţată de condiţia inaccesibilităţii. O Isoldă făgăduită altuia este un magnet ce atrage cu şi mai multă putere fierul, caz tipic de acţiune prin inacţiune. Dacă în planul aparent ea se lasă sedusă, în planul metafizic, ea seduce, pe principiul că „orice energie inhibată sau obstaculată se potenţează traducându-se într-o influenţă care, cu cât e mai subtilă, mai invizibilă, cu atât e mai eficace"[59]. În această perspectivă, Isolda este până la capăt o seducătoare, căci, deşi în puterea ei ar fi stat eliminarea vrăjii prin administrarea antidotului, leacul pentru uitare, evită să rupă firele invizibile care o leagă, la distanţă, de Tristan şi îşi asumă astfel responsabilitatea legăturii. O face din instinctul erotic, care e totuna cu instinctul suferinţei şi al morţii. Temă romantică, dar şi universală a iubirii, căci complexul dragoste – moarte, cu tot arsenalul de trăiri care ţin de voluptatea suferinţei, e caracteristic oricărui impuls erotic intens, ce intenţionează asimilarea celuilalt până la anularea individualităţilor, şi presupune o componentă de cruzime la fel de specifică iubirii totale, fatale, extreme[60]. Să ne imaginăm o posibilă alternativă

58. Julius Evola, *Metafizica sexului*, p. 275-276.
59. *Ibidem*, p. 280.
60. Însăşi unirea sexuală, spune Jean Libis (*Mitul androginului*, traducere din limba franceză de Cristina Muntean, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005, p. 244-245), e o mizanscenă a morţii, născută dintr-o dorinţă de moarte ce capătă aspectul dorinţei de contopire. Amanţii îşi doresc să moară individual pentru a putea ulterior să moară de o moarte comună, care nu e altceva decât recuperarea androginică într-o altă ordine a existenţei. Astfel, devine evident că „intervenţia morţii, la frontiera dintre Sexualitate şi arhetipul androgin care o susţine, se

Scanat cu CamScanner

epică: Tristan descoperea că e uitat, se întorcea definitiv la noua soție și istoria amoroasă lua sfârșit odată cu triumful, de ambele părți, al iubirii conjugale. Se pare că nu aceasta a fost intenția romanului, de a face din Isolda o mediocră, o Cătălină eminesciană *avant la lettre*, care preferă confortul fericirii domestice unei aspirații de dincolo de media umană. Marea iubire este și un act de construcție lucidă, de rațiune și voință, nu numai vrajă incontrolabilă. Și, mai ales, este un *act de manifestare a liberului arbitru*, fapt semnificativ mai cu seamă pentru mentalitatea fatalistă a epocii.

La fel de liber se va manifesta Isolda și atunci când Tristan o cheamă în Bretania spre a-l vindeca din nou. Căci romanul depășește conflictul între religii spre poziții foarte personale, el ilustrează încălcarea moralei feudale pentru triumful iubirii curtenești și încălcarea legilor acestei iubiri pentru triumful unei viziuni moderne, neconvenționale asupra erosului. Ce ne spune el la urma urmei? Că iubirea absolută e dincolo de morală, că aduce cu sine revelația libertății interioare, că este ceva ce ține de o magie superioară, divină, ceea ce e mult mai mult decât simplul respect al unui contract marital, fie el și dintre cele fericite. Datorăm Evului Mediu tematizarea femeii ca model de frumusețe fizică și spirituală, dar odată cu *Tristan și Isolda*, romanul mai multor doctrine, femeia e și altceva decât model și imagine, ea capătă carne și simțire proprie, fără să renunțe prin aceasta la atributele transcendente. Nicio acuză la adresa ei sau a împlinirii erosului, dimpotrivă ea rămâne femeia-idol, poartă a cerului, căci distanța și suferința o pun din nou în planul idealului, iar dependența fizică e percepută ca o condiționare mai presus de voință („nici tu nu poți fără mine, nici eu fără tine"). Departe de iubitele lor, Isolda și Brangien, Tristan și Kaherdin se consolează, simbolic, cu statuile lor depuse într-o sală boltită ascunsă în adâncul pădurii și păzită de un uriaș, iar „această bucurie de peste zi compensa tristețea nopților".

Oricât ar fi de surprinzător pentru genul „roman cavaleresc", Isolda este aici un personaj cel puțin la fel de rotund ca și Tristan, femeia nu mai e un obiect din recuzita cavalerului și nici o imagine frumoasă în jurul căreia se construiește spectacolul

---

poate extinde cel puțin în două sensuri. Moartea este acel element care consacră eșecul mitului, dar și acel ceva prin care mitul «se realizează», transportând actorii dramei dincolo de timp. Există deci în dorința de moarte această ambiguitate pe care nimic nu ar putea-o risipi pe deplin".

Scanat cu CamScanner

erotic, ci o fiinţă întreagă, privită ca individualitate, independentă prin aceea că are dreptul de a-şi alege dependenţele. De la romanele lui Chrétien de Troyes, în care se poate observa o anumită emancipare a femeii prin exprimarea propriei voinţe în cuplul conjugal, voinţă care îl stimulează pe cavaler spre alte şi alte isprăvi vitejeşti pentru a-şi recuceri în permanenţă iubirea (*Érec, Cavalerul cu leul*), romanul lui Tristan şi al Isoldei este un mare pas înainte pentru că e rezultatul unor alegeri. Şi întrucât aceste alegeri erau prea şocante pentru vremea lor, proscrise din punctul de vedere al tuturor instanţelor – o regină adulteră şi o dublă lezmajestate săvârşită de Tristan, a vasalului şi a fiului adoptiv, – s-a apelat, ca degrevare de responsabilitate sau ca scuză, la confortabila simbolistică a filtrului.

Ce-i rămâne Isoldei din rolul clasic al femeii în epica eroică? Prea puţin. Eticheta cade, eroul nu mai caută isprăvi de excepţie pentru a glorifica numele Doamnei sale şi pentru a se desăvârşi ca fiinţă, o caută chiar pe ea şi ţelul vieţii lui e împlinirea prin iubire. Se desparte de ea pentru a avea temei să şi-o apropie. Se desparte nu pentru că programul lui eroic îl mână spre alte orizonturi, ci pentru că ştie/simte că din reţeta dragostei face parte obligatoriu şi ingredientul suferinţei şi al distanţei. Femeia nu mai e un stindard pe care să-l fluturi în faţa lumii, ci un mare secret şi o deplină intimitate. Nu ipocrizie, ci sinceritatea totală, care îşi strigă dorinţa de posesiune totală, „cu trupul şi cu sufletul pe vecie, în viaţă şi în moarte". În cea mai rigidă şi mai îndoctrinată epocă, apare revelaţia unei altfel de iubiri, prin care maniheismul moral primeşte o lovitură de graţie. Nu e vinovată în absolut o asemenea iubire, doar că ea nu este făcută pentru lumea aceasta, ci pentru casa fermecată din reveria îndrăgostiţilor, casa de cristal, împodobită cu trandafiri, scăldată în lumină, imagine a Paradisului unde cuplul trăieşte în afara binelui şi răului, în inocenţa originară şi în termenii unei eterne primăveri:

> „Un zid de aer o înconjoară din toate părţile; pretutindeni arbori înfloriţi, pământ înmiresmat; eroul trăieşte fără a îmbătrâni în braţele iubitei sale şi nicio forţă duşmană nu poate străpunge zidul de aer".

Dragostea conjugală serveşte socialului, cealaltă e potrivnică lui, destabilizatoare, funestă aici pe pământ, căci legile ei contrazic tot ceea ce înseamnă ordine, ierarhie, castă, statut. De aici fascinaţia morţii, o moarte benignă, dorită, clamată („Să vină aşadar moarteal"), căci se leagă de speranţa unei împliniri într-un

Scanat cu CamScanner

alt tip de existenţă. În iubirea-pasiune, moartea ca obstacol suprem e garanţia eternizării.

Tristan şi Isolda îngemănează şi erosul medieval, şi pe cel postmedieval, modern, uluieşte şi rămâne un mare reper prin paradoxurile pe care le dezvoltă, paradoxuri care sunt ale dragostei înseşi: e romanul unei iubiri consumate şi al iubirii care trăieşte cu spaima consumării. El arată, la urma urmei, cum trece iubirea de la iraţional la raţional, de la „daimon" la minte, depăşind puterea opresivă a filtrului spre afirmarea libertăţii individuale. Nimic nu e mai contrar dragostei decât raţiunea, spun toate fenomenologiile iubirii. Nimic nu e mai contrar iubirii decât iubirea însăşi, spune acest roman medieval şi nemedieval. Aici intervine rolul minţii, s-o drămuiască pe felii de prezenţe-absenţe pentru a prelungi la nesfârşit rezerva afectivă, pentru că drumul e totul.

Scanat cu CamScanner

Capitolul IV

CERVANTES, *DON QUIJOTE*: CAVALERUL, FEMEIA LIVRESCĂ ŞI FEMEIA REALĂ

Despre rostul „închipuirilor"

Odată cu literatura Renaşterii cade şi ultimul meterez al eroicului şi al gravităţii epice sub asaltul manifestărilor spiritului burlesc, ce induce o atitudine sceptică, exprimată în forme ironice, comice, caricaturale, parodice. Toate acestea, semnalele unei viziuni aflate într-un proces de laicizare, ale unui sistem de valori ce caută transcendentul în imanent, fundamentând o religie a omului. Un spirit care-i însufleţeşte pe intelectualii epocii, unanim apreciat drept consecinţă a sentimentului „superiorităţii sigure a omului asupra tuturor manifestărilor vieţii pe care le domină ca un stăpân"[61]. Epicureismul e filosofia subterană a acestei burle generice, pornite să înlocuiască sobrietatea cu râsul sănătos, afirmând valorile vieţii, iar *l'uomo piacevole*, pe care Dante l-ar fi hărăzit Infernului, e cel mai mare înţelept în materie de ştiinţă a trăirii, una violent senzuală.

Pulci, Boiardo şi Ariosto, prin poemele lor eroi-comice zdruncină teribil imaginea lumii consacrate de *Cântarea lui Roland*, pentru ca, odată cu *Don Quijote*, eroismul şi literatura eroică

61. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Renaşterea, Umanismul şi destinul artelor*, ediţie integral revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura Univers, 1975, p. 185.

Scanat cu CamScanner

medievală să își exhibe mecanismul de funcționare, mașinăria, tehnicitatea, ca o planșă de anatomie cu un trup deschis și pielea atârnând pe alături. Romanul lui Cervantes dezvăluie un drum înfundat și cere epicului de după el alte căi de acces. De aceea, suprateme va fi convenția literară sau despre pericolele și avantajele ei, despre cum te poate înnebuni o asemenea convenție, dar și despre cum poate da ea unei vieți banale un sens înalt. Sigur, ne gândim la faptul că romanul cavaleresc e combătut în forme, nu în fond, că formele prea vehiculate se perimează și devin șabloane, dar spiritul ce le-a însuflețit e fără moarte. „*Don Quijote* – spune unul dintre cei mai profunzi cunoscători ai operei lui Cervantes, Martin de Riquer, – satirizează cărțile de cavalerii, nu cavaleria; neverosimilul eroism din romanele fabuloase, nu eroismul real ca acela dovedit de Cervantes la Lepanto"[62]. În aceste condiții, ar fi de așteptat ca și imaginea femeii să penduleze undeva între formele acestea caduce și o esență supraumană, supratemporală, ce poate înrâuri însă manifestările umanului în sens ascendent.

Don Quijote oferă imaginea unei vieți construite prin imitație, dar numai aspectele exterioare sunt imitate, conținutul lor este, evident, autentic, ca orice lucru ce ține de esență. El face ce știe că trebuie să facă, ce făceau toți cavalerii rătăcitori, între care modelul imbatabil e Amadis de Gaula, dar acest „ce trebuie" se suprapune paradoxal peste „ce simte", încât distincția dintre formă și fond se anulează în capul său și rămâne de demontat doar pentru narator/cititor, ca teorie a inadecvării la realitate. Căci tocmai formele sunt cele ce trebuie schimbate, adică modul de percepție a fenomenalului, nu viziunea de ansamblu proiectată asupra lui. Tot paradoxal, în acest personaj iluzia și conștiința convenției coexistă, însăși luciditatea alimentează voit fantasmele. Nebunia lui don Quijote a fost considerată drept un joc acceptat pentru a face suportabilă existența. Pe marginea convertirii înțelepciunii în nebunie, ca expresie panculturală a unui spirit carnavalesc, glosează strălucit Anton Dumitriu în studiul *Don Quijote de la Mancha sau inversiunea condiției umane* din *Cartea întâlnirilor admirabile*. De asemenea, Cervantes datorează mult lui Erasmus, care făcea elogiul nebuniei, adică al pasiunii exaltate, ce te dedică unor scopuri mai înalte decât clipa

62. Martin de Riquer, *Cervantes* și ***Don Quijote***, studiu introductiv la Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, vol. I, II, traducere din spaniolă, cuvânt înainte, cronologie, note și comentarii de Sorin Mărculescu, Pitești, Editura Paralela 45, 2007, p. LXX.

Scanat cu CamScanner

de faţă, cum datorează şi ideii recurente în Spania „secolului de aur" a visului trăit ca viaţă şi a vieţii luate ca vis.

S-a mai spus despre jocul lui don Quijote că se află în afara banalei antiteze nebunie – înţelepciune şi s-a argumentat că reproduce toate reperele depistate de Huizinga în comportamentul lui *homo ludens*: liber, dezinteresat, cu durată limitată, cu o ordine prestabilită[63]. Nicolae Manolescu[64] atrage atenţia asupra faptului că, în cazul lui don Quijote, mai potrivit ar fi termenul de joacă, decât acela de joc. Fiindcă joaca de-a cavalerul, de fapt „de-a personajul literar", ca şi joaca adevăraţilor scriitori de-a literatura, e „de-adevăratelea", adică viaţă în toată regula, altfel cum ne-am explica joaca acestor „copii mari" care riscă totul pe miza lor. În fine, studiul lui Corin Braga[65] plasează şi explică „psihoza paranoică" a lui don Quijote în contextul marii schimbări de epistemă ce a survenit în trecerea dinspre Renaştere spre baroc, a cărei expresie-cheie e scepticismul senzorial, divorţul dintre lucruri şi percepţii, cu consecinţa indeciziei între iluzie şi adevăr, artificiu şi natură. Pe aceste noi coordonate, a fost posibilă apariţiei similitudinii veghe – vis din piesa lui Calderon, ca şi din experienţa trăită de don Quijote în peştera lui Montesino, similitudine care, convocând termeni de o consistenţă egală, mărturiseşte în cele din urmă un „colaps al certitudinii existenţiale" şi o „dezontologizare şi subiectivizare a viziunii asupra lumii". În plan artistic, lumea cavalerească e deconspirată ca fantasmă, ca iluzie pierdută, iar istoria lui don Quijote, nebun şi apoi înţelept, ar putea fi chiar istoria lui Cervantes însuşi, care „dezabuzat, îşi contemplă în a doua parte a vieţii, cea barocă, elanurile din prima parte, cea renascentistă, când, asemeni personajului său, luptase idealist pentru patrie şi catolicism, pierzându-şi o mână şi, pentru ani buni, libertatea"[66].

Secretul atitudinii donquijotiste stă în mediere, e teoria lui René Girard dezvoltată în *Minciună romantică şi adevăr romanesc*, adică în existenţa unei a treia instanţe, ce se aşază între subiect şi obiectul dorinţei sale, în cazul de faţă modelul cavaleresc, care se

63. Harold Bloom, *Canonul occidental. Cărţile şi şcoala epocilor*, traducere de Diana Stancu, postfaţă de Mihaela Anghelescu Irimia, Bucureşti, Editura Univers, 1998, p. 108.
64. Nicolae Manolescu, *Însemnări despre Don Quijote*, în „România literară", nr. 16/1999, http://www.romlit.ro.
65. Corin Braga, *Visul baroc – simbol al colapsului ontologic*, în *10 studii de arhetipologie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999, p. 79-120.
66. *Ibidem*, p. 113.

Scanat cu CamScanner

impune spre imitare pentru ca subiectul don Quijote să acceadă la ținta transcendentă, idealul afirmat răspicat de atâtea ori, acela că el s-a născut pe lume să înlăture nedreptatea. Efectul acestei dorințe triunghiulare, o dorință potrivit Altuia, este că, de îndată ce intermedierea modelului se face simțită, „sensul realului e pierdut, judecata e paralizată"[67]. Avem aici un caz de mediere externă, ce se va regăsi ulterior și la Flaubert, *Doamna Bovary* fiind asocierea constantă, don Quijotele feminin. E vorba, în ambele, despre un mediator ce rămâne în afara universului eroului, un mediator livresc, la distanță suficientă de subiect, încât cele două sfere de *posibile* să nu fie în contact, invers decât la Stendhal, Dostoievski sau Proust, unde imitările urmează modele proxime. În medierea externă, subiectul își declară modelul (ca don Quijote pe Amadis), păstrează față de acesta o admirație reverențioasă și se recunoaște vasalul lui fidel. Resentimentul, ura, rivalitatea nu încap în această relație nonconcurențială. Vanitosul romantic însă (Julien Sorel) evită să se recunoască discipolul cuiva, el se vrea original. În amândouă cazurile, efectul medierii este acela că ea conferă obiectului o valoare iluzorie, suscitând dorința de a-l poseda. Diferențele dintre bovarism și quijotism sunt însă un argument mult prea tare pentru a nu relativiza o asemenea apropiere vehiculată enorm și trebuie invocată aici în primul rând opoziția dintre un fenomen individualist și unul complet dezinteresat, ca și aceea dintre slăbiciune și tărie interioară.

Are nevoie don Quijote de acest mediator? Da, pentru că, în cazul lui, mediatorul e mai mult decât un simplu impuls al dorinței, e motorul propriei vieți. În lipsa lui Amadis, resorturile interioare se prăbușesc și fostul cavaler moare din... melancolie. Nu dintr-o cauză exterioară. Pentru că binevoitorii săi prieteni au voit să extirpe quijotismul, în loc să-i corecteze erorile și să-l îndrepte spre eficacitate, spre folosul vieții. Afirmația lui Girard, aceea că mediatorul, Cavalerul, figură epică a imaginației, prezentă exclusiv înăuntrul conștiinței personajului, mărturisește indirect că autonomia metafizică a ființei e imposibilă, ternă, nesemnificativă se adevărește în acest caz, fără să autorizeze însă generalizările pe care autorul studiului le face. Se adevărește pentru că suntem în fața unei vieți construite exclusiv pe imitație. Viața cavalerească însăși, a arătat Huizinga în *Amurgul*

67. René Girard, *Minciună romantică și adevăr romanesc*, în românește de Alexandru Baciu, prefață de Paul Cornea, București, Editura Univers, 1972, p. 25.

Scanat cu CamScanner

Evului Mediu, se constituie pe imitaţie, o imitaţie a eroilor din ciclul lui Artur sau a eroilor antici, aici însă, ea merge până la artificiu. Când imaginea Cavalerului se clatină sub lovitura imparabilă a altui cavaler, bacalaureatul Sansón Carrasco, viaţa revine la linia orizontului şi declină spre moarte. Rezultă o fabulă despre condiţionarea dintre a trăi şi a aspira.

E nevoie de o Doamnă!

Iat-o pe Dulcineea, personajul feminin de prim rang în scenariu, de vreme ce nu poţi fi autentic cavaler rătăcitor fără o Doamnă, fără să fii îndrăgostit. Altfel, zice don Quijote, el n-ar fi decât un bastard, care a intrat în fortăreaţa cavaleriei nu pe poartă, ci peste creasta zidurilor. Rangul ei social nu există în nomenclatorul cavaleresc, ţăranca fiind doar obiect de glume licenţioase şi de manifestări instinctuale, cum ne spun, printre altele, nuvelele lui Boccaccio sau ale lui Chaucer. Nu ştie să scrie, nici să citească şi toată relaţia ei cu Cavalerul Tristei Figuri se rezumă la priviri cuviincioase din partea lui, în cele maxim patru întâlniri în doisprezece ani pe care le-au avut. Aceasta, pentru că Aldonza Lorenzo, pe numele ei adevărat, merită o atare atitudine reverenţioasă, merită să fie „stăpâna întregului univers", crescută fiind de către mama şi tatăl ei ca o floare de seră, în mare „grijă şi izolare". Aşa o recomandă don Quijote lui Sancho, care replică cu o anume admiraţie neascunsă:

> „– O cunosc prea bine – zise Sancho – şi pot zice că zvârle drugii la fel de bine ca ăl mai voinic flăcău din tot satul. Pe Dătătorul cel viu, e-o fată pe cinste, vânoasă şi vârtoasă şi bărbată, de-l poate şi scoate din noroi până-n barbă pe orice cavaler rătăcitor sau gata s-o ia razna şi care şi-ar lua-o drept stăpână! Oh, pui de lele, ce tare-n vână îmi este şi ce glas are! Pot spune că-ntr-o zi s-a urcat în clopotniţa satului ca să-i strige pe nişte argaţi de-ai ei care munceau pe-o pârloagă de-a lui taică-său şi, cu toate că erau la mai bine de juma' de leghe de-acolo, au auzit-o de parc-ar fi fost la poalele turnului. Şi partea ei cea mai bună e că nu-i deloc sclifosită, ba are mari porniri de tălăniţă: cu toţii se hârjoneşte şi de toate face nebuneli şi haz. [...] Şi ard de nerăbdare s-o pornesc la drum fie şi numai ca s-o văd, că de multă vreme n-am mai văzut-o şi s-o mai fi schimbat, fiindcă boiul femeilor se strică din prea mult mers la câmp, în soare şi-n aer liber".

Scanat cu CamScanner

Robustă, prea înaltă („mă întrece cu peste o șchioapă", spune Sancho), forță fizică bărbătească, grosolănie, ușurătate, toate acestea vorbesc despre o ființă funcțională, bună de muncă, eficientă, nicidecum decorativă sau grațioasă, doar strict naturală și mult prea concretă pentru a putea inspira chiar și pe cel mai puțin pretențios pretendent.

La toate acestea, cavalerul răspunde cumva pocăit că, „pentru ce vrea el", Dulcineea din Toboso valorează „cât cea mai înaltă prințesă de pe pământ", căci nu pe ea o vede în ea, ci o ființă imaginară, așa cum imaginare sunt toate Amarilisele, Filisele, Silviile, Dianele, Galateele, Filidele care populează cărțile vremii. Că este ea sau alta e totuna, căci, spune el, „mi-o reprezint în închipuire așa cum o doresc, atât în privința frumuseții, cât și a nobleței, și nici Elena nu i se apropie, și nici Lucreția n-o ajunge din urmă". Imaginarul se dovedește a fi fără limită, dacă bate detașat modelele consacrate de frumusețe și de virtute. Suntem în plină iluzie conștientă, în plină substituție voită între viață și ficțiune. O ficțiune compensatoare, atât de necesară, încât ea are dreptul să compună o nouă mitografie. Căci lumea lui don Quijote e exclusiv în alb și negru, ori așa, ori invers, nu există toleranță, doar lucruri înălțătoare sau de repudiat și de corectat pe loc. Din cotidianul gri se trece brusc la idealitatea înaripată, ca în celebra descriere a Dulcineei, pe care cavalerul i-o face lui Vivaldo, gentilomul venit să asiste la înmormântarea nefericitului Grisóstomo. Ființa pe care i-o va prezenta don Quijote ca Doamnă a inimii sale amintește, prin efervescența comparațiilor, de însăși mireasa din *Cântarea Cântărilor*:

> „... părul îi e de aur, fruntea câmpii elizee, sprâncenele curcubee, ochii sori, obrajii trandafiri, buzele corali, perle dinții, alabastru gâtul, marmură pieptul, fildeș mâinile, albimea ei zăpadă, iar părțile pe care cinstea le-a ascuns vederii omenești sunt astfel, după cum gândesc și îmi închipui, încât considerația discernătoare le poate doar proslăvi, nicidecum compara".

Deci frumusețe vizibilă desăvârșită („supraomenească, de vreme ce-n ea ajung să se adeverească toate atributele imposibile și himerice pe care poeții le dau doamnelor lor"), mister și virtute – calitate obligatorie, proclamată de către don Quijote de câte ori are ocazia. S-ar mai adăuga exigența de neam bun, discutabil în acest caz, dar pe care eroul nostru îl „cosmetizează" senin: neamul Toboso din La Mancha este unul modern, ce poate dărui obârșie generoasă celor mai ilustre familii din veacurile viitoare.

Scanat cu CamScanner

Portret ideal, făcut, ca şi picturile lui Arcimboldo, din ingredientele livreşti de cel mai mare preţ, portret standardizat, realizat în buna tradiţie a literaturii cavalereşti, care merge până la emacierea şi dispariţia fizicului în alegorie pură. Tot din tradiţie e decupată şi dubla funcţie eroico-erotică a Doamnei, de ideal cast şi înger păzitor, aspiraţie a sufletului şi tărie a braţului: „Ea luptă în mine şi învinge în mine, iar eu în ea trăiesc şi respir şi am viaţă şi fiinţă". Transfer spiritual total într-un *qui pro quo* al perechii desăvârşite. Personajul romanului cavaleresc, spune de fapt don Quijote, nu e unul singur, cavalerul, ci e perechea. În volumul al doilea, el va mărturisi ducesei că e îndrăgostit cumva „din obligaţie" şi că nici nu contează dacă „obiectul" dorinţei există sau nu şi în afara lui:

> „Dumnezeu ştie dacă Dulcineea există sau nu pe lume sau dacă este imaginară sau nu e imaginară; acestea nu sunt lucruri a căror cercetare să trebuiască a fi dusă până la capăt. Nu eu am zămislit-o şi nici nu am născut-o pe doamna mea, deşi o contemplu aşa cum i se cuvine unei doamne înzestrate cu toate însuşirile ce o pot face faimoasă în toate colţurile lumii, cum ar fi frumoasă fără pată, gravă fără trufie, îndrăgostită cu virtute, recunoscătoare din curtenie, curtenitoare din bună creştere şi, în sfârşit, înaltă prin neam, deoarece asupra sângelui nobil străluceşte şi tronează frumuseţea cu mai multe trepte de perfecţiune decât în frumoasele de obârşie umilă".

Ce e Doamna? Un stindard obligatoriu, purtat cu mândrie. Ce e iubirea? O simplă formă declarativă. Uzul, atât e tot ce a rămas din vechile structuri erotice şi agonistice ale cavalerismului. Iubirea stagnează la nivelul retoricii măiestrite, nici vorbă de sentiment, nici vorbă să-l putem bănui pe don Quijote cum că ar fi îndrăgostit. Deci şi Doamna poate fi oricine, poate arăta şi se poate purta oricum. „Despre cavaleria rătăcitoare se poate spune la fel ca despre dragoste: ea face toate lucrurile egale", zice don Quijote. Îl face pe el egal lui Sancho, pe care-l îmbie la masa lui, altfel sărăcăcioasă, o face pe Aldonza egală oricărei precedenţe ilustre. Nu înfăţişările, nu conjuncturile, nu formele contează, ci spiritul care le animă. Aparenţele sunt rezultatul unei vrăjitorii pe care cineva o pune la cale ca să-şi râdă de oamenii bine intenţionaţi, vrea cavalerul să creadă. Simple avataruri ignobile ale unei realităţi eterne, ce stă în mintea lui pe muchie de cuţit, gata să cadă când pe o faţă, când pe cealaltă. Trebuie doar să vezi ce vrei să vezi şi treci rapid de la profan la sacru printr-un

Scanat cu CamScanner

simplu exercițiu de imaginație. Aceasta izbutește și imaginația, egalizează realitatea cu ficțiunea întinzând-o, după plac, pe un pat al lui Procust care reflectă măsura propriilor visuri. Tema realității oscilante este tema nivelului de profunzime al operei, tema în care aparența și esența se luminează pe rând în funcție de fusul orar al imaginației. De aceea personajul are „crize ale noțiunii de real", cum spune Călinescu[68], dar, evident, strict din punctul lui de vedere, crize ale noțiunii de „irealitate", cum este marea dramă a vieții sale, descoperirea Dulcineei în persoana unei rudimentare țărănci.

Spuneam mai înainte că de jocul acesta între forme și fond nu scapă nici imaginea femeii, construită undeva la intersecția între ce este și ce semnifică, între uman și transcendent, între poemul inaripat și proza burlescă. Și, într-adevăr, o astfel de femeie e Dulcineea, o idee, un spirit, o imagine, o esență („dulce" e și epitetul suprem al feminității și al dragostei la Eminescu!), care poate căpăta orice aparență profană, poate chiar să nici nu existe în realitate, important e că există în mintea eroului și joacă rolul pe care trebuie să-l joace: Marea Doamnă a Inimii, cea „prin care eu trăiesc". Dulcineea e marele personaj absent al romanului, nimeni nu o întâlnește în prezentul narativ, tot ce știm despre ea e relatat, colportat, inventat, idealizat. Sau, când întâlnirea nu mai poate fi amânată, cum se întâmplă înainte de cea de-a treia plecare a lui don Quijote, atunci se apelează la substituția ei cu o țărancă întâlnită întâmplător. Dacă don Quijote nu ar accepta sugestia lui Sancho, cum că Dulcineea e vrăjită, tot restul romanului ar fi anulat, căci anulată ar fi însăși motivația acțiunilor lui. Cum observă Auerbach[69], cumplita decepție datorată pierderii brutale a iluziei ar fi în stare să înnebunească un om până la patologicul pur, ceea ce ar însemna o teribilă deturnare a sensului investit în personaj, sau ar putea să-l trezească definitiv. Nu se întâmplă nici una, nici alta. Motivul vrăjii îi permite lui don Quijote să rămână don Quijote și reprezintă soluția narativă a continuității romanului. Vraja este, de altfel, procedeul constant al ambelor volume, folosit însă în scopuri diferite: în primul, ca servește transfigurării realității profane în direcția dorită, spre sacru, în cel de-al doilea e o formă

68. G. Călinescu, *Cervantes*, în *Scriitori străini*, antologie și text îngrijit de Vasile Nicolescu și Adrian Marino, prefață de Adrian Marino, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 225.
69. Erich Auerbach, *Dulcineea cea vrăjită*, în *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, p. 372.

Scanat cu CamScanner

de apărare a iluziei sacralizate de invazia profanului nud[70]. Maleficiile vrăjitorilor sunt invocate dintr-o astfel de reacţie de apărare, pentru ca personajul să evite măcar eşecul idealului, dacă eşecul realului e total.

Castitatea lui don Quijote – merit sau neputinţă?

Iubirea pentru Dulcineea e, dintre toate sloganurile cavalerieі, cel mai trâmbiţat. Iubirea de Dulcineea sau iubirea de iubire? Căci nu poţi iubi ceea ce nu există şi ceea ce nu cunoşti şi, mai ales, nu poţi iubi fără motiv. Don Quijote crede că are un astfel de motiv, esenţa şi mobilul sentimentului declarat fiind excelenţa, unicitatea Dulcineei în materie de frumuseţe. Numai că frumuseţea neobiectivată nu poate fi iubită, e ca şi cum ai iubi concepte. Ele nu pot răscoli fiinţa. Marea limită a personajului rămâne neputinţa de a-şi trăi iubirea, ceea ce vine din neputinţa de a-şi concretiza obiectul iubirii. În această rigiditate sufletească a fost citit „semnul limpede al decadenţei, mărturie revelatoare pentru o epocă secătuită de valorile umane [epoca medievală, n.m.], în care formalismul şi convenţionalismul pătrund până şi în cele mai intime planuri ale omului"[71]. Sterilitatea şi asceza medievale, propovăduite de biserică, merg aici până la consecinţele lor ultime, imaginând sublimarea erosului fizic într-unul metafizic prin negarea unuia dintre parteneri. Don Quijote e nu numai emblema imposibilităţii de a trăi iubirea, ci şi aceea a neputinţei de a trăi în limitele naturii umane înseşi, de a-şi accepta fireasca pornire spre împlinirea individuală.

De două ori, pe tot parcursul aventurilor sale, cavalerul ia viaţa în piept şi vrea să stabilească punţi reale între el şi aleasa inimii. Aflat în Sierra Morena îl trimite pe Sancho cu o scrisoare la Dulcineea, prin care îi transmite cât pătimeşte de dragul ei. Dă indicaţii clare cu privire la loc, la familia ei şi promite recompense lui Sancho numai să se achite cu bine de această însărcinare. Fragmentul iese din sfera fictivului, nu pare deloc ilustrarea unui topos literar, ci expresia unei dorinţe foarte precizate. Acum don Quijote e obligat să deschidă o paranteză în

70. Victor Ivanovici, *Don Quijote – formă deschisă*, în *Formă şi deschidere. Structuri şi categorii literare*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1980, p. 78.
71. Ioana Mustaţă, *Europa şi miturile ei. În preajma lui Don Quijote*, Bucureşti, Editura Roza Vânturilor, 1991, p. 45.

Scanat cu CamScanner

propria ficţiune şi să recunoască în faţa lui Sancho că Dulcineea e de fapt Aldonza Lorenzo, pe care scutierul o cunoaşte prea bine. Secvenţa o pregăteşte pe cea a întâlnirii efective: înainte de plecarea în cea de-a treia călătorie, don Quijote vrea s-o vadă, cu propriii ochi, pe Dulcineea, iniţiativă uimitoare pentru un om care admite că Doamna poate să nici nu existe în realitate. Dedublarea sa ontologică, „om inventat, cu nervii şi venele hrănite de culturi foarte diferite, de la cea medievală, cavalerească, până la cultura Renaşterii", dar, în acelaşi timp, „om real şi autentic" cu identitate, vârstă, fizionomie[72], generează firesc dedublarea Dulcineea – Aldonza Lorenzo, femeia livrescă şi cea reală. Surpriza cea mare apare atunci când don Quijote, nu Alonso Quijano, merge să-şi întâlnească iubita, care nu poate fi decât Aldonza Lorenzo, nicidecum Dulcineea. Inserţie gravă a imaginarului în real, curaj smintit şi aducător de dezastre, dacă n-ar interveni salutar Sancho, care îi prezintă o ţărancă întâmplătoare drept Dulcineea şi îi sugerează ideea vrăjii. Secvenţa e totuşi bizară în ansamblul romanului şi ne întrebăm fireşte care-i este rostul.

De ce simte eroul nevoia binecuvântării efective a Dulcineei dacă în numenal, singurul plan care contează pentru el, o are deja? Se pare că are dreptate Călinescu când vorbeşte despre crizele noţiunii de real pe care le trăieşte Cavalerul. Iluzionarea sa, ca să funcţioneze, are nevoie de un minim suport, de un minim combustibil, după care se dezvoltă de la sine, prin înmuguriri succesive. Ne putem întreba de asemenea dacă iubirea lui declarată pentru Dulcineea, al cărei prototip real este o ţărancă „de care fusese cândva îndrăgostit, deşi, de bună seamă, ea niciodată nu ştiuse şi nu bănuise", nu e un produs de compensaţie, o publicitate extremă a unui sentiment condamnat să rămână ascuns, ignorat. Când o caută însă pe aleasa inimii în Toboso, rămânem stupefiaţi, căci don Quijote declară că n-a văzut-o în viaţa lui şi că s-a îndrăgostit de ea, întocmai ca Jaufré Rudel cu al său „amor de lonh", doar „din auzite", datorită marii faime de care se bucură.

Don Quijote nu iubeşte, pentru că nicio mişcare nu vine să tulbure vreodată apele calme ale sufletului său. Chinul îndrăgostitului îi este cu totul străin, incandescenţă nu există în acest sentiment pur teoretic şi, de aceea, egal cu sine. Nu există

72. Juan Cabas, *Istoria literaturii spaniole*, traducere, studiu introductiv, note şi *O privire asupra literaturii spaniole actuale* de Doina Maria Păcurariu, Bucureşti, Editura Univers, 1971, p. 223.

Scanat cu CamScanner

oscilaţie, pentru că nu există viaţă în iubirea-formalitate. Un personaj complet lipsit de vreun conflict interior, fără psihologie, fără dileme, fără crize de conştiinţă. Dialogul cu sine e desfiinţat, reflexia anulată, întrucât a fost premergătoare deciziei de a îmbrăţişa o astfel de viaţă. Pornit cu toată energia fiinţei sale spre o ţintă prestabilită, care nu admite nuanţe, reformulări sau ajustări, e sortit dezastrului când verdictul realităţii nu mai poate fi amânat. Libertate totală *versus* supunere totală, semn clar de automatism şi într-o direcţie, şi în cealaltă. Lui don Quijote îi lipseşte ştiinţa negocierii. Ori vârsta de aur, ori cea de fier, ori viaţa, ori moartea. Iar aptitudinea pentru vârsta de aur se corelează – spune Marthe Robert, care citeşte romanul printr-o grilă psihanalitică, – cu sentimentul paradisiac al copilului, dat de asumarea unei lumi unitare, necivilizate în sens mitic, adică inocente, nescindate în niciun fel, „când posedă încă în exclusivitate o mamă fără soţ, un pământ «cu sacru trup», pe care brăzdarul viril încă nu l-a «silit»"[73]. O explicaţie posibilă pentru inapetenţa sexuală a personajului şi pentru refuzul de a trăi iubirea individuală – ca iniţiativă a Tatălui creator şi ca un mod de a intra în Istorie şi în Civilizaţie – în favoarea unei iubiri universale, singura lege capabilă să apere armonia şi unitatea desăvârşită a mitului.

Trebuie să recunoaştem că Dulcineea, poate cel mai dificil de înţeles personaj al romanului, e preluată ca mit, dar recreată mereu şi mereu, cu concursul fanteziei şi al reveriei, de mintea acestui nou Pigmalion. Un proces care vorbeşte nu numai despre voinţa personajului de a-şi asigura scenariul cavaleresc perfect, în care Dulcineea e accesoriul obligatoriu, ci şi despre voinţa de îndrăgostire. Numai strict la acest prim nivel al condiţionărilor îl putem pune în relaţie pe don Quijote cu Dulcineea ca expresie a iubirii. Căci emoţia nu poate fi suscitată de nişte calităţi-concepte, iar când acestea capătă întruchipare, când pretextul real al Dulcineei îi apare în faţă în persoana unei ţărănci, dezamăgirea e totală. De asemenea, complexitatea sufletească a personajului a devenit univocitate decisă sub impactul lecturilor, iar obiectul alegerii amoroase, prototip convenţional. Iubirea lui don Quijote, de care critica a făcut atât de mult caz, atribuindu-i merite nebănuite, departe de a fi iubire autentică, nu e nici

73. Marthe Robert, *Romanul începuturilor şi începuturile romanului*, traducere de Paula Voicu-Dohotaru, prefaţă de Angela Ion, Bucureşti, Editura Univers, 1983, p. 194.

Scanat cu CamScanner

măcar sublimarea iubirii, e o formă goală, o ficțiune frumoasă, ca și iubirea cavalerească de altfel, dar nici măcar atât, pentru că îi lipsește până și realitatea obiectului.

Dulcineea este Gloria, spune Unamuno[74], setea de nemurire ca sublimare a instinctului erotic pentru a se putea zămisli astfel fii spirituali. Așa se explică înfrânarea și neprihănirea cavalerului, pe care fiii trupești l-ar fi abătut de la isprăvile lui vitejești. Lașitatea în fața oricărei inițiative de a o cuceri pe Dulcineea (nu pentru acest scop merge el în El Toboso, înaintea celei de-a treia expediții) se convertește într-un curaj nebun în lumea exterioară. El crede că o cucerește, cucerind lumea pentru ea. Scenariu cavaleresc, în care numai iubirile nefericite dau roade în spirit, sugerează Unamuno. Numai că, interpretarea transcendentă a iubirii rămâne, în eseul său, în limitele donquijotismului constant, care împrumută perspectiva personajului central. În afara lui, în cervantism, nu-l vedem pe don Quijote nici fericit, nici nefericit din pricina absenței Dulcineei. Nefericit doar din pricina vrăjirii ei, pentru că elementul necesar scenariului s-a alterat.

Și Harold Bloom vede în don Quijote „un caz tipic de viață netrăită"[75], un individ cast, care și-a petrecut, până la cincizeci de ani, viața între zidurile casei, înconjurat de o menajeră, o nepoată, un ajutor la câmp și doi prieteni, preotul și bărbierul satului. Eroismul său absolut, curajul său nebun, care depășește în mod convingător curajul oricărui erou din literatura occidentală, n-ar fi altceva decât o sublimare a energiei sexuale, iar încântătoarea Dulcineea „emblema gloriei ce trebuie atinsă în și prin violență"[76]. În numele ei își păstrează cu îndârjire castitatea, pentru că dragostea este numai un mijloc de transcendere, nu un scop, nici măcar o trăire în sine. Importante sunt armele, nu literele, nici femeile. Dar femeia lui, ca și Beatrice a lui Dante, e nu doar pilonul lumii sale, ci și oglinda în care îi poate fi citit propriul chip. Ea ne revelează profilul unui om pentru care iubirea e stare a ființei, e iubirea de ideal, de tot ceea ce este înalt, frumos și nobil.

În materie de percepție a erosului, don Quijote are în don Juan o replică extremă, născută în aceeași Spanie a tuturor contrastelor: primul nu e niciodată decepționat, pentru că nu

74. Miguel de Unamuno, *Viața lui Don Quijote și Sancho*, în românește de Ileana Bucurenciu și Grigore Dima, prefață de Andrei Ionescu, București, Editura Univers, 1973, p. 132.
75. Harold Bloom, *op. cit.*, p. 108-109.
76. *Ibidem*, p. 111.

Scanat cu CamScanner

vede realitatea, celălalt însă vede doar femeia vie şi trăieşte insatisfacţia perpetuă datorită faptului că această femeie concretă e alta decât cea din visul său. Unul iubeşte fără obiect, altul nu poate iubi în ciuda numeroaselor concretizări ale iubirii. A fixa un ideal erotic în Absolut înseamnă însă şi a întrerupe dialogul natural cu feminitatea. Sub acest aspect, don Quijote a fost pus în relaţie cu Dante[77], ambii ilustrând calea denaturării relaţiei corporal – spiritual, pe filiera platonism – creştinism – cavalerism, prin decretarea superiorităţii şi intangibilităţii femeii. La Dante, surprindem latura gravă şi ideală a procesului, la Cervantes, satira şi caricatura.

Marcela sau „a fi tu însuţi"

Femeia ideală este, o ştim deja din portretul idealizat al Dulcineei, o combinaţie obligatorie de frumuseţe şi virtute, *kalokagathonul* grecesc. Noblețea e importantă şi ea, dar devine o noblețe de merit, cum o dovedesc inserţiile pastorale şi nuvelistice ale romanului, care introduc problematica cuplului prin numeroase secvenţe, tangente cu istoria personajului principal. Sunt istorii prezentate fie în termeni idealizaţi, prin scenarii sentimentale şi romanţioase, fie în maniera realistă a picturii de moravuri. Sunt poveşti despre pasiuni arzătoare, ce aduc fericirea sau nefericirea îndrăgostiţilor. Numai don Quijote trăieşte sub aspect sentimental într-un fel de platou, ceilalţi suferă şi se zbat în labirintul propriilor trăiri, ajungând, în general, la încheieri fericite, pentru că au îndrăznit să facă pactul cu realitatea, inclusiv cu cea a iubirii. Toate aceste „celelalte femei" sunt ecranul pe care se proiectează abstracţiunea Dulcineei. Iar Cavalerul arbitrează şi rezolvă favorabil intrigile altora, pentru că a sa e într-o „slavă stătătoare", cum ar spune Ion Barbu, ca toate utopiile.

Topos clasic, „iubita vrăjmaşă" apare ipostaziată în persoana Marcelei, o amazoană în decor pastoral, iar episodul ce o cuprinde e un elogiu adus dragostei libere. Grisóstomo, student la Salamanca, se întoarce acasă şi se îmbracă în straie de păstor, cu bâtă şi cojoc, numai pentru a o lua pe urmele Marcelei, păstoriţa de care se îndrăgostise. Marcela, o orfană de ambii

77. Ioana Mustaţă, *Dialogul cu eternul feminin*, Bucureşti, Editura Roza Vânturilor, 1993, p. 56.

Scanat cu CamScanner

părinți, crescută de un unchi care-i administra averea, curtată pentru frumusețea și bogăția ei de nenumărați pretendenți, e rezistentă la orice propunere de căsătorie, pentru care nu se simțea pregătită. Mai mult, cu firea ei voluntară, fata decide să se facă păstoriță pentru a trăi liberă și singură.

Două calități ale ei devin fatale pentru bărbații care o cunosc: frumusețea răpitoare și bunăvoința pe care o arată tuturor. Căci Marcela stârnește o adevărată „modă" a vieții pastorale, tinerii își lasă rostul și îmbracă straie de păstor pentru a o urma pe coclauri. Fata aceasta, care se revoltă împotriva predestinării pe care i-o oferă „incadrarea sexuală", care simte chemarea spre o altfel de viață decât cea oferită de eternul ciclu soție – mamă – bunică (și mai are și puterea să o pună în practică), trezește în sufletele celorlalți revolta împotriva unei vieți terne. E revelația capacității omului de a se descoperi și de a fi el însuși, de a trăi conform cu legile naturii sale intime. Căci, mai mult decât prin frumusețe, ea îi neliniștește pe ceilalți prin hotărârea ei, prin inima viteză, prin curajul de a vedea o altă față a vieții. Magia donquijotismului se află deja aici și arată că el este contaminant.

Modul ei curtenitor și deschis de a fi dă speranțe deșarte celor ce văd în aceasta mai mult decât prietenie și îi împinge la disperare. Căci, odată dezvăluite intenții de altă natură, Marcela devine categorică și este învinuită de cruzime și de trufie. „Marmură", „fiară", „vânt", „sălbatic vasilisc" sunt metaforele acestei noi Elene, femeia de o frumusețe fatală, împovărătoare, dar imună la dragoste și la dezastrele ei. Între numeroasele victime pe care le face fără voia sa, iată-l și pe Grisóstomo, cel mai nefericit, cel mai slab, de vreme ce și-a pus capăt zilelor. Toposul iubitei vrăjmașe apare aici într-o altă lumină. În lirica trubadurilor, „vrăjmășia" iubitei e deliberată, ține de un cod al virtuții, și nu de structura ei interioară. De fapt, e vorba, în primul rând, despre ludicul eroticii curtenești, care pretinde femeii rezistență, pentru că aceasta îi sporește caratele, complică ritualul cuceririi, prelungește delicioasele „fructului oprit" și, bineînțeles, ascute, în imaginar, senzualitatea. Sau despre „o supunere de bună voie a existențialului la rigorile artei"[78]. Suferința îndrăgostitului apare afectată, tocmai pentru că e voită. Așa stau lucrurile la poeți ca Guillaume d'Aquitaine, Jaufré Rudel, Cercamon, Bernart de Ventadour. La poeții „dulcelui stil nou",

78. Petre Răileanu, *Corabia lui Ghilgameș. Eseuri*, București, Editura Militară, 1990, p. 107.

Scanat cu CamScanner

imaginea femeii se desparte de „vrăjmăşie", pentru a se apropia de spirit, senzualitatea face loc idealizării şi, de aici, nu mai e decât un pas pentru a proclama femeia drept calea de acces spre absolut, cum o va face Dante.

Pe urmele tipicului cavaleresc, şi don Quijote se supune singur unui proces de cazne, penitenţă şi castitate, îşi creează suferinţe reale din vini imaginare, se retrage în Munţii Sierra Morena şi se autoflagelează, având grijă să respecte modelul, pe Amadis sau pe Roland, cel înnebunit de infidelitatea Angelicăi, din poemul lui Ariosto. Supliciul desprins de orice motiv e iniţiativa unui personaj foarte atent la imaginea sa din oglindă şi la „programul" său existenţial; nu se datorează nici vrăjmăşiei, nici bunăvoinţei iubitei, pur şi simplu „domniţa Dulcineea" nu ştie de existenţa adoratorului ei din umbră, astfel că situaţia e de o artificialitate totală şi de o veselie absurdă. Dacă trubadurii pornesc de la viaţă, dar o modifică în spiritul artei, Cavalerul „de-a-ndoaselea" ia ca bază lumea ideilor şi o aplică fenomenalului deformat. Astfel se creează distanţa dintre sublim şi grotesc, dintre portret şi caricatură.

Dar să revenim la Marcela, această „păstoriţă ucigaşă", de fapt feminitatea rebelă, independentă, neafectată de sentimente sau de interes în relaţia cu bărbaţii, care există pentru ea doar ca parteneri egali, trataţi cu un fair-play desăvârşit. Orgolioasă în autarhia sa, Marcela e din seria „amazoanelor instinctive" – precum Tisbea, în cele din urmă victima don Juanului din piesa lui Tirso de Molina, sau orgolioasa Rosaline shakespeariană, precursoarea Julietei la inima lui Romeo[79] –, a femeilor articulate într-un alt tip de proiect decât cel erotic, care le conţine fără voia lor. Dragostea înseamnă supunere, poate de aceea „abraşa" Marcela se fereşte să o cunoască. Discursul ei la înmormântarea lui Grisóstomo, de o logică fără cusur, este expresia voinţei femeii de a-şi urma liberul arbitru şi conformitatea cu propria natură, nu vocaţia speciei, prin care individul se anonimizează:

> „Ştiu, prin înţelegerea firească pe care mi-a dăruit-o Dumnezeu, că tot ce e frumos e vrednic de iubire; dar nu pricep de ce, iubit fiind, cel iubit pentru că este frumos ar fi silit să-l şi iubească pe cel care-l iubeşte".

79. Mihaela Ursa, *Eroticon. Tratat despre ficţiunea amoroasă*, Bucureşti, Cartea Românească, 2012, p. 85.

Scanat cu CamScanner

Iar frumusețea singură nu e un temei pentru dragoste, căci, spune ea, dragostea nu se poate naște fără concursul voinței:

> „... dacă toate frumusețile ar naște iubire, ar fi un du-te-vino de simțiri tulburate și rătăcite, fără a ști asupra cui ar trebui să se oprească, pentru că, infinite fiind ființele frumoase, infinite ar trebui să fie și dorințele".

Și, de vreme ce nu l-a încurajat în niciun fel pe Grisóstomo, se simte eliberată de orice responsabilitate față de moartea lui. Obsesia homerică, aceea a frumuseții ca fatalitate și forță incontrolabilă a naturii, primește o replică în ideea frumuseții nonobiectuale, ca valoare în sine și pentru sine. Frumusețea nu e promisiune de fericire, nici stigmat al lumii și morala istoriei este că femeia, despărțind atracția de dragoste, e mai puternică decât bărbatul în plan sentimental.

Întâlnim în Marcela un alt tip de reprezentare și de „utilizare" a desăvârșirii fizice, într-o relație oximoronică de tipul chemare – respingere, aparență afroditică – înclinații artemidice; nu se folosește de farmecele ei, nu își propune să seducă, nu amăgește, nu promite, nu cheamă, dar cu toate acestea provoacă dezastre în rândul bărbaților[80]. Frumusețea a fost irosită pe această fiică a Evei. O Diană campestră, decisă să rămână fecioară, de vreme ce, spune ea, „cerul n-a vrut încă până acum ca eu să iubesc prin destin, iar presupunerea că trebuie să iubesc prin alegere este deșartă". Prin vocea ei se face simțit respectul omului față de sine, față de propria individualitate, în numele căreia refuză orice l-ar putea falsifica.

Marcela e o prezență inedită în peisajul eposului renascentist, o amazoană nu prin vocație, ci prin opțiune. Tocmai amazoana, cel de-al treilea chip al femeii Renașterii, după Eva și Maria, soția și călugărița, este presimțirea viitorului și presimțirea unei noi paradigme. Din figura ei rigidă, dar prezentă deja răspicat pe fronturile masculine ale culturii și societății renascentiste, ca regină, luptătoare sau femeie de litere, se va naște femeia modernă, expresie a libertății față de determinările ei native, femeia judecată nu ca identitate sexuală, ci, schimbare

80. Ortega y Gasset vede în Marcela o feministă a literaturii, deloc inocentă, conștientă tocmai de efectul invers al distanței erotice pe care o impune: „Sunt foc îndepărtat și spadă la distanță" (*Manifestul Marcelei*, în *Studii despre iubire*, p. 98-104).

Scanat cu CamScanner

substanţială, ca identitate umană[81]. Căci, din perspectiva modernităţii, „vrăjmăşia iubitei" nu este decât o expresie poetică a raporturilor inegale dintre sexe.

Despre slăbiciunile şi rezistenţele virtuţii: Camila

O idee nouă, adusă de Renaştere, e aceea că mai tare decât virtutea e dragostea. Niciun reproş nu decurge de aici, niciun păcat nu planează asupra unei atare opţiuni. Femeia e ca o sticlă cu care trebuie să umbli cu grija de a nu o sparge, spune un cântec inserat în nuvela *Curiosul imprudent*.

Femeia Renaşterii nu mai e alegorie, e realitate. Nuanţată şi complexă precum viaţa însăşi. Virtutea rămâne o calitate fundamentală, dar nu fără remanieri semnificative. Rămâne o valoare, dar nu o mărime fixă, căci ea se modelează în funcţie de situaţiile, mereu altele, ale vieţii. E asociată frecvent cu noblеţea, cu educaţia înaltă, căci cu precădere în acest mediu e posibilă construcţia de sine în spiritul unei viziuni exigente, integrale despre om. Elitismul va suferi însă şi el numeroase zdruncinări, întâi prin acceptarea naturii umane – care e aceeaşi în orice mediu – ca lege supremă a vieţii şi apoi prin apariţia literară a unor personaje ce întruchipează imagini de umanitate împlinită prin ele însele, nu prin genealogie sau prin educaţie.

Curiosul imprudent ne spune că de virtutea femeii trebuie să te bucuri şi să nu încerci prosteşte să o provoci, căci s-ar putea atunci să pierzi totul. Virtutea şi onoarea, ca valori induse social, intră aici în ecuaţie cu dragostea, dar şi cu prietenia. Un turnir între forţe care s-ar părea a fi de acelaşi calibru.

Nuvela e povestea a doi prieteni nedespărţiţi, gen Ahile şi Patrocle, Castor şi Polux, atât de prieteni, încât încrederea unuia în celălalt e totală. Aşa că numai lui Lotario îi poate încredinţa Anselmo delicata şi perversa însărcinare de a testa fidelitatea proaspetei, frumoasei, virtuoasei, rezervatei, dezinteresatei sale soţii. Nevoia de certitudini a acestui Toma necredincios, un funciar gelos, misogin, nemulţumit, un fel de Gheorghidiu *avant la lettre*, îl va duce însă la pierzare. Cei doi prieteni ilustrează

81. v. Margaret L. King, *Femeia Renaşterii*, în Eugenio Garin (coord.), *Omul renascentist*, traducere de Dragoş Cojocaru, prefaţă de Maria Carpov, Iaşi, Polirom, 2000, p. 241-284.

Scanat cu CamScanner

conflictul clasic dintre vocația absolutului și moderația, rezonabilitatea, în limitele realității.

Îndată după căsătoria lui Anselmo, legătura dintre cei doi pare să slăbească datorită reticențelor lui Lotario, care e atent la reputația prietenului său și îl previne asupra faptului că „bărbatul căsătorit căruia cerul îi hărăzise o femeie frumoasă trebuie să fie la fel de grijuliu ce prieteni își aduce în casă precum și cu ce prietene își petrece timpul soția lui". Pentru bunul mers al lucrurilor, chiar se propune pe sine drept observator lucid al comportamentului lui Anselmo în mecanismul familial. Frumusețea trebuie păzită de tentații, acesta e primul avertisment pe care Lotario i-l transmite. Anselmo are însă și el dreptatea lui, el crede că

> „o femeie nu este virtuoasă decât în măsura în care este sau nu ispitită și că puternică e doar aceea care nu cedează făgăduințelor, darurilor, lacrimilor și necontenitelor insistențe ale îndrăgostiților nerăbdători".

Nu poți fi virtuoasă de frica soțului sau pentru că nu ți se oferă prilejul. Acestea ar fi piedicile de înlăturat pentru probarea virtuții Camilei. Până ce nu știe cum stau lucrurile, Anselmo nu poate prețui ce are și consideră că trăiește călduț și leneș, nicidecum o viață care să-și merite numele. Un perfect om de Renaștere căruia teoriile nu-i mai ajung, scolastica e un simplu joc. Totul trebuie verificat prin experiență. Numai că imprudentul Anselmo realizează o eroare de calcul, nu prevede – pentru că, probabil, nu concepe – răul cel mai mare ce i se poate întâmpla, anume posibilitatea ca virtuoasa lui soție să cadă în brațele prietenului, și, în aceste condiții, nici faptul că propria lui curiozitate va rămâne nesatisfăcută, pentru că îndrăgostiții n-ar mai avea niciun interes să se divulge.

Virtutea e o teorie, ne spune această istorie pilduitoare cu trei tineri desăvârșiți, și prin înzestrarea de la natură, și prin condiție, și prin idealuri. Cu toții se pierd în confruntarea cu viața, pentru că îi neglijează forța și pariază numai pe rațiune și pe stăpânirea de sine, ignorând puterea sentimentelor. Secvența ar fi fost neverosimilă în eposul homeric. Greu de imaginat un Ahile trădându-și prietenul pentru o femeie. Aici avem însă scenariul unei „nuvele exemplare", adică „realiste", de o mare finețe psihologică.

În ideea ciudată a lui Anselmo, Lotario vede de la început o posibilă cutie a Pandorei, din care s-ar putea revărsa asupra

Scanat cu CamScanner

tuturor dezonoarea şi moartea. A proba caratele Camilei este ca şi cum ai aşeza un diamant pe nicovală şi l-ai lovi cu toată puterea cu un ciocan pentru a vedea dacă este la fel de fin şi la fel de dur cum ţi s-a spus. Întreprindere nebunească şi inutilă, care, chiar dacă ar izbândi, nu i-ar spori femeii nici valoarea, nici faima. Apoi nu trebuie uitat că femeia e un „animal imperfect", spune el prin prisma unei întregi tradiţii misogine moştenite de la Aristotel, care nu are atâta virtute şi putere înnăscută, încât să poată trece peste piedici, aşa că drumul ei trebuie curăţat de dinainte. Dezbaterea morală e lungă, complexă şi complicată retoric, dar pentru că ea nu convinge şi nu-l vindecă pe cel îmbolnăvit de îndoială, Lotario consimte la o mascaradă de asediu, atât cât să-l potolească pe Anselmo. Consimte pentru a evita un rău şi mai mare, care s-ar putea întâmpla dacă sarcina aceasta ar fi încredinţată altcuiva. Dar ideea de a trişa cade, căci e verificat şi obligat să-şi ia promisiunea în serios, într-un răgaz favorabil: opt zile în care Anselmo pleacă de-acasă lăsându-l ca „locţiitor" în treburile administrative pe Lotario. Şi totul se năruie înaintea plăcerii de a o privi pe Camila şi înaintea admiraţiei faţă de frumuseţea şi de numeroasele ei virtuţi; toate îl îndeamnă să-i facă declaraţii pătimaşe. În faţa asaltului, femeia, virtuoasă, scrie soţului şi îl înştiinţează de pericol, dar acesta vrea proba decisivă şi nu reacţionează. După câteva zile de asediu susţinut, citadela integrităţii Camilei se predă, iar discursul explicativ al romanului o justifică în spiritul „naturii umane":

> „Exemplu limpede care ne arată că patima iubirii poate fi învinsă doar fugind de ea şi că nimeni nu trebuie să se ia la trântă cu un duşman atât de puternic, deoarece e nevoie de forţe divine ca să i le înfrângi pe cele omeneşti ale sale".

Soţul, întors acasă, află de la prietenul său ce vrea să afle, cum că soţia lui e în afara oricărei bănuieli. Dar nici acum „curiosul imprudent" nu abandonează, ci îi cere lui Lotario să continue această curte, fie şi numai de dragul amuzamentului. Camilei i se scriu versuri măgulitoare care strâng lanţul din jurul ei. Mărturiseşte servitoarei teama de a nu părea uşuratică pentru graba cu care a cedat şi află de la aceasta (servitoarea e, încă din comediile plautine, totdeauna mai înţeleaptă şi mai lipsită de scrupule decât stăpâna) că dragostea are, cu fiecare, ritmurile ei şi că singurul argument valabil aici e dat de calităţile celui iubit. Confesiunea e o greşeală fatală, căci la adăpostul slăbiciunii stăpânei, servitoarea îşi permite abuzuri, îşi aduce în casă propriul

Scanat cu CamScanner

iubit, acesta e surprins într-o dimineață de Lotario, care, nebun de gelozie, crezând că e vorba de un amant al Camilei (dacă fusese ușuratică și frivolă cu el, putea fi la fel de bine și cu altul!), îi mărturisește totul lui Anselmo. Când Lotario își recapătă încrederea în Camila, e deja prea târziu, așa că îndrăgostiților nu le rămâne decât să repare ce au stricat, ceea ce se și petrece într-o înscenare abil construită de femeie, în care aceasta îi demonstrează soțului ascuns după un paravan cinstea ei desăvârșită, pentru apărarea căreia e gata să moară, după ce își va răzbuna ofensa, adică după ce îl va ucide pe Lotario. Nu „reușește" decât să se rănească demonstrativ, ceea ce-i este suficient lui Anselmo, care, căpătând confirmări, „se vedea ridicat la cea mai înaltă fericire pe care și-ar fi putut-o dori". Îndrăgostiții se pot vedea, așadar, în voie, până în momentul-cheie, care precipită lucrurile și nu mai poate evita catastrofa: surprinsă de Anselmo cu amantul ei, servitoarea îi promite stăpânului dezvăluiri senzaționale; de teama de a nu fi deconspirată, Camila fuge la Lotario, care o depune la o mănăstire și apoi își pierde urma. Văzându-se fără soție, fără Lotario, fără servitori, Anselmo simte că își pierde mințile și hotărăște să se refugieze la un vechi prieten. Pe drum, află de legătura celor doi și totul îi devine clar. În încăperea în care s-a închis, își presimte sfârșitul, așa că se apucă să-și mărturisească în scris greșelile. Camila așteaptă degeaba la mănăstire întoarcerea lui Lotario și, abia când primește vestea morții sale într-o bătălie, decide să se călugărească, sfârșindu-și curând viața.

Trei personaje, trei tineri valoroși, mor pierduți de vanitatea unuia dintre ei, cel care așteptă, și de la femeie, și de la prietenul lui, imposibilul. Eroarea stă nu numai în necunoașterea de sine, în curiozitatea bolnăvicioasă și periculoasă care îl determină să prelungească experimentul la infinit, peste toate dovezile de fidelitate obținute, ci și în faptul că nu ia în calcul posibila comportare a celorlalți într-o situație nouă, pretinzându-le de la început o stabilitate pe care n-o are nici el însuși. Din toată istoria rămâne morala pe care Anselmo reușise să o aștearnă totuși pe hârtie:

> „O dorință prostească și imprudentă mi-a luat viața. Dacă veștile despre moartea mea vor ajunge cândva la urechile Camilei, afle că o iert, fiindcă nu era obligată a face minuni și nici eu nu eram silit a voi ca ea să le facă; și, de vreme ce am fost făuritorul dezonoarei mele, nu este cazul să...".

Scanat cu CamScanner

Iată, femeia Renaşterii, cum bine spune Anselmo, nu mai face minuni. Nu mai e esenţă transcendentă, nu-şi mai propune să stimuleze de la distanţă propensiunea bărbatului spre fapte înalte, pentru că îl vrea lângă ea, ca prezenţă concretă, nemijlocită de ficţiunile frumoase. Nu mai contează principiile şi teoriile abstracte, doar împlinirea *aici şi acum*. Femeia pierde din sacralitate, dar câştigă în realism, fără a regresa, prin aceasta, într-un registru inferior, frivol. Nu pierde din valoare, doar că e privită în contextele atât de nuanţate, atât de aplicate ale vieţii, care îi modelează comportamentul. Imaginea ei nu mai e dată dintru început, ca prototip în limitele căruia îi este îngăduit să se mişte, ci devine fluidă, o consecinţă a experienţei şi a circumstanţelor. Fidelitatea absolută, cea lui don Quijote faţă de Dulcineea, nu poate fi decât un produs de imaginaţie, care rămâne în planul imaginaţiei. Transferată în realitate, şi această fidelitate şi-ar dovedi, cu siguranţă, şubrezenia. Prin noul ei „conţinut", femeia Renaşterii e întru totul replica naturală a artefactului medieval.

Să mai reţinem din toată această poveste pilduitoare rolul întâmplării favorabile, pe care îndrăgostiţii nu pregetă să o exploateze şi pe care însuşi soţul neîncrezător le-o înlesneşte. Nimic nu e mai apropiat dragostei decât prilejul, spune undeva naratorul cervantin. Prilejul, adică poarta prin care atracţia îşi poate strecura glasul de sirenă, are în romanul cavaleresc doar rolul de ispită nefastă ce trebuie depăşită cu concursul voinţei. Despre ilogicul scenariilor din dragostea cavalerească vorbeşte un personaj al bunului-simţ, modesta fiică a hangiului la care poposeşte don Quijote, Maritornes, dar ar putea vorbi la fel de bine nobila şi educata Camila:

> „... ştiu doar că sunt unele doamne din cele foarte crude, care le zic cavalerilor lor tigri şi lei şi mii de alte mârşăvii. Şi, Iisuse, nu ştiu ce fel de fiinţe atât de lipsite de suflet şi conştiinţă pot fi, încât, ca să nu se uite la un om cinstit, îl lasă să moară sau să înnebunească. Şi nu ştiu la ce bun atâtea sclifoseli: dacă o fac de dragul cinstei, să se mărite cu ei, căci ei nici nu doresc altceva".

În acest circuit de idei, asceza devine penibilă. Un don Quijote care face penitenţe în creierul minţilor, dezbrăcat, nemâncat, pentru a cinsti astfel imaginea perfectă a iubitei sale, nu poate fi decât un caraghios. De altfel, toate gesturile lui de gratitudine la adresa Dulcineei se încarcă de penibil şi sunt luate în râs. De la toţi cei atinşi de „binefacerile" sale eroul nostru aşteaptă, ca

Scanat cu CamScanner

răsplată, doar să se ducă în Toboso și să-și depună omagiul la picioarele Doamnei inimii, ceea ce provoacă nedumerire sinceră acestei femei care nu cunoaște sistemul curtoaziei. Dar orice altă femeie „de condiție", pusă în locul acestei țărănci ignobile, ar reacționa aproape la fel, dacă nu în manieră, cel puțin în fond. Camila de pildă, ascultând sonetul compus de Lotario în cinstea ei, îl întreabă, neîncrezătoare, dacă tot ce spun poeții îndrăgostiți e adevărat și află că nu, poeții, „ca poeți, nu spun adevărul [...]; dar ca îndrăgostiți, sunt totdeauna pe cât de neîndemânatici, pe-atâta de adevărați". Pentru femeia Renașterii, vorbele sunt suspecte, cel puțin câtă vreme nu sunt confirmate de fapte. Cade un lung exercițiu de retorică medievală, care și-a dovedit artificialitatea, falsul. „Vorbe, vorbe, vorbe!", spune și Shakespeare prin gura lui Hamlet. Vorbele, înmulțite prea mult, sunt periculoase, te îndepărtează de adevăr sau îi țin locul, cum l-au îndepărtat pe don Quijote cărțile de cavalerie. Dacă ele sunt false, produc lucruri false, la fel de periculoase. Avem nevoie de ele ca să ne îndreptăm realul, întotdeauna prea îngust și prea nemulțumitor, spre înălțimi de gândire și de simțire, dar divorțul dintre experiență și idee poartă în sine germenele dezastruos al alienării. Și atunci, în loc să mai înalțe, vorbele măsoară doar o uriașă fractură între lumi care nu mai au nimic în comun. Vorbele ascund, în romanul cervantin, vocația unei duble artificialități, a unei duble reflectări. Cărțile cavalerești se distanțează de viața reală, de un *hic et nunc*, iar don Quijote vrea să ajungă la viața adevărată, densă și esențială nu prin modelul cavalerului, care nici nu mai există ca realitate istorică, ci prin ceea ce știe despre acesta din cărți. Imitație a imitării, ca ficțiunea poetică a lui Platon, măsluire succesivă și, cu atât mai perfidă, a Realității.

În limitele omenescului: imperfecțiune, dar fericire

Dragostea se naște din admirația frumuseții desăvârșite, ne spun toate poveștile pe această temă din *Don Quijote*. Frumusețea are nu doar darul de a atrage simțirile, ci și pe acela de a reconcilia cugetele și de a-i face pe oameni mai buni. Adeziunea lui Cervantes la filosofia renascentistă platonizantă, în virtutea căreia „frumusețea reprezintă culmea organizării materiei"[82], fusese remarcată de Călinescu în *Galatea* și *Persiles și Sigismunda*.

82. G. Călinescu, *op. cit.*, p. 217.

Scanat cu CamScanner

Toate femeile sunt atât de frumoase, încât, până la urmă, titlul de cea mai frumoasă, acordat cu mare ezitare, e adjudecat întotdeauna de ultima venită, doar ca efect al noutăţii.

Numeroasele poveşti de dragoste, de aspect nuvelistic, ce împânzesc romanul pot părea colaterale subiectului, sau cel puţin unele dintre ele, dacă nu le vedem ca alternative la iubirea „perfectă", virtuală, a eroului. Ele vorbesc nu despre o fidelitate asumată de la bun început, ci mai degrabă despre aceea conştientizată treptat. „Nimic nu poate fi mai îndepărtat de iubirea din romanele idealiste – independentă de lumea înconjurătoare, perfectă, indestructibilă – decât iubirea reprezentată în nuvelă"[83], spune Toma Pavel, opunând nuvela ca gen consacrat imperfecţiunii umane, genurilor idealizatoare, respectiv romanului elenistic, cavaleresc şi pastoral. Nuvela impune adevărul psihologic şi moral, de aici prezenţa tipologiei îndrăgostitului nestatornic – tipologie moştenită din comedie, dar devenită, în cazul de faţă, obiectul unei intrigi serioase – care, printr-un proces al clarificării de sine, ajunge să-şi regăsească iubita abandonată. Se adevereşte la tot pasul că, spre deosebire de fixitatea caracterelor din romanul cavaleresc, „în lumea imperfectă – dar perfectibilă – descrisă de Cervantes, celor mai onorabile personaje li se întâmplă să înşele, iar cele mai supuse greşelilor sfârşesc prin a şi le recunoaşte"[84].

Toate istoriile intercalate, anecdote romaneşti a căror relatare îl ţin pe don Quijote cu sufletul la gură, sunt centrate pe tema suferinţei din dragoste, care, în cele din urmă, se preschimbă în fericire durabilă. În locul cuplului constituit o dată pentru totdeauna din romanul elenistic, apare tribulaţia îndrăgostiţilor în căutarea perechii potrivite. Nişte îndrăgostiţi care nu ştiu încă să iubească sau care nu reuşesc încă să-şi înlăture adversităţile, ajungând la o ruptură teribilă de mediul lor. În literatura Renaşterii îşi face din ce în mai mult loc şi tema adulterului, ieşită din filonul popular şi exploatată de nuvelistica lui Boccaccio şi Chaucer, replică la aceeaşi utopie medievală a fidelităţii absolute. De altfel şi Ariosto înlocuieşte dimensiunea eroică cu patima lui Orlando înnebunit de trădarea Angelicăi. Trădarea unei Doamne e însă de neconceput pentru eroul lui Cervantes, care devine intratabil când nefericitul Cardenio, obsedat de nestatornicia iubitei sale, o acuză pe însăşi regina Madasima din *Amadis* de infidelitate.

83. Toma Pavel, *Gândirea romanului*, traducere din franceză de Mihaela Mancaş, Bucureşti, Humanitas, 2008, p. 119.
84. *Ibidem*, p. 122.

Scanat cu CamScanner

Combinația din cadrul cvartetului Cardenio – Luscinda – Fernando – Doroteea dezvăluie, prin poveștì întretăiate, avatarurile pasiunii atunci când intervine necunoașterea de sine sau neîncrederea în celălalt. Cărdenio, tânăr de condiție, educat și curtenitor, îi promite Luscindei, fata de obârșie nobilă de care e îndrăgostit, să o ia de soție. Solicitat de ducele Ricardo, un grande de Spania, într-o misiune onorantă pentru el, pleacă din oraș înainte de a-și duce la îndeplinire intenția. Prietenia cu fiul cel mic al ducelui – prezentabilul, gentilomul, dar fustangiul don Fernando –, căruia îi încredințează secretul iubirii sale, îi va fi fatală. Căci, ca să scape de promisiunea de căsătorie dată unei frumoase țărănci, cu părinți bogați, vasali tatălui său, de care se bucurase sub titlul de soț, don Fernando îl însoțește pe Cardenio în cetatea lui de baștină, unde o cunoaște pe Luscinda. Cu un pretext îl îndepărtează pe Cardenio și îi răpește logodnica, pe care părinții acesteia consimt să i-o dea. Înștiințat de Luscinda, Cardenio apucă să participe pe ascuns la căsătoria secretă a celor doi, unde fata avea intenția să-și ia zilele lăsând o scrisoare de justificare în care mărturisea că este a altuia. Nefericitul Cardenio o aude pe Luscinda acceptând unirea sa cu don Fernando, o vede apoi leșinând, dar nu are răbdare să afle deznodământul poveștii și, dezgustat, se retrage în singurătatea Sierrei Morena cu gândul să-și piardă aici ori viața, ori memoria care-l chinuiește. Trăiește în sălbăticie vreme de șase luni, din mila păstorilor, într-o penitență reală și extremă, termen de opoziție pentru cea simulată a lui don Quijote. Ca un alt Orlando, are, periodic, adevărate crize de nebunie, până când o întâlnește, tot în aceste coclauri, pe Doroteea, iubita înșelată de „nelealul cavaler" don Fernando, care și ea fugise în lume de rușinea de a-și fi pierdut buna reputație și trăia travestită în păstor prin pustietăți. În acest moment, poveștile se întretaie, Cardenio află că mariajul iubitei lui cu don Fernando nu s-a consumat, pentru că acesta, considerându-se înșelat și batjocorit, plecase după ce încercase să o ucidă pe Luscinda, care și ea fugise de acasă spre disperarea părinților ei. Când evenimentele trecute se pun cap la cap, „comedia erorilor" se limpezește, cei doi îndrăgostiți decepționați își recapătă speranța pe considerentul că o căsătorie asumată prin simplul cuvânt dat e un contract valabil, ceea ce înseamnă că Doroteea trebuie să fie a lui don Fernando, iar Luscinda a lui Cardenio. Aceasta se și întâmplă când cei patru se întâlnesc la un han, unde cuvintele pline de discernământ și de dragoste ale Doroteei îl determină pe don Fernando să-și vadă împlinirea alături de aceasta și să o restituie pe Luscinda

Scanat cu CamScanner

soţului ei de drept. „Discernătoarea" Doroteea, una dintre cele mai reuşite figuri feminine din *Don Quijote*, îşi rezolvă grava problemă de dragoste şi de onoare prin tenacitate, logică desăvârşită, curajul de a spune lucrurilor pe nume, dar şi prin gingăşie feminină, astfel că don Fernando va recunoaşte că „nimeni n-ar putea avea inima să respingă atâtea adevăruri laolaltă". Morala istoriei va fi o apologie a valorii umane, dincolo de prejudecăţile comunitare, şi a iubirii ca expresie a receptivităţii individului faţă de înclinaţia sa naturală:

> „... o prerogativă a frumuseţii – spune preotul –, chiar dacă stă într-o persoană umilă, este ca, însoţindu-se cu virtutea, să se poată ridica şi situa la nivelul oricărei înălţimi, fără nicio ştirbire pentru acela care o ridică şi şi-o face egală; şi când te supui puternicelor legi ale plăcerii, cu condiţia ca-n ele să nu-şi facă loc păcatul, celui ce le urmează nu i se poate găsi nicio vină".

Iubirea neîmpărtăşită duce la manifestări extreme – Luscinda şi Grisóstomo sunt numai două exemple – sau e cauză a pierderii minţilor şi voinţă de singurătate absolută, de unde poate veni ori alinarea, ori moartea. Fuga în pustietate şi adoptarea modelului pastoral e o alternativă la nedreptatea suferită în lumea socială. Motivul clandestinităţii sedimentează toate avatarurile pasiunii, pasiune care e o faţă a luptei aprige pentru „viaţa care se vieţuieşte", şi nu pentru cea care se imaginează. Alte cupluri sunt cuprinse în aceeaşi optică ce dă dragostei câştig de cauză şi ignoră inegalităţile de orice fel. E cazul iubirii extraetnice şi extrareligioase a maurei Zoraida, care îşi părăseşte patria şi se creştinează de dragul căpitanului Viedma, însoţindu-l în Spania. Sau iubirea născută din priviri a doi adolescenţi de tipul Romeo şi Julieta: tânărul Luis, unicul fiu al unui cavaler aragonez, fuge de acasă pe urmele Clarei de Viedma, fiica unui modest magistrat. Şi iubirea acestor tineri e atât de puternică, încât el le spune slujitorilor trimişi de tatăl său să-l readucă acasă că „oricum m-aţi duce, mă veţi duce tot fără viaţă", iar fata recunoaşte că „în viaţa mea nu i-am spus o vorbă şi totuşi îl iubesc atât de mult, că n-am să pot trăi fără el". La fel, Basilio, un ţăran sărac, „care nu avea atâtea bunuri ale sorţii câte ale firii", o smulge printr-o înşelăciune pe Quiteria „cea frumoasă" din mâinile lui Camacho „cel bogat", în chiar ziua nunţii. Cu o sabie înfiptă în piept, în ultimele lui clipe, Basilio îi cere iubitei sale să îl accepte ca soţ în temeiul cuvântului dat, ceea ce se şi întâmplă, dar, surpriză, îndată după pronunţarea căsătoriei,

Scanat cu CamScanner

Basilio, nevătămat, dezvăluie farsa, ceea ce atrage revolta nuntașilor, mai ales că își dau seama de faptul că mireasa fusese părtașă la înscenare. Conflictul se aplanează prin intervenția lui don Quijote, care decretează că în dragoste, ca și în război „sunt socotite legitime înșelătoriile și trucurile folosite pentru atingerea scopului dorit, cu condiția de a nu fi spre paguba și dezonoarea ființei iubite" și care, ca să-și întărească spusele, arată asistenței vajnica sa lance pe care va trebui să o înfrunte orice opozant. Iar pragmaticul Camacho, în loc să cadă în melancolie, judecă realist că „dacă Quiteria îl iubise pe Basilio fată fiind, avea să-l iubească și căsătorită și că era dator, așadar, să mulțumească cerului mai curând pentru că i-o luase decât că i-o dăruise".

În toate cazurile, cuplurile îndrăgostite câștigă întotdeauna în fața cuplurilor sociale și nu e lipsit de importanță faptul că la toate aceste personaje, de extracție atât de diferită, pasiunea puternică se exprimă într-un stil înalt, sobru, fără detalii concret-senzoriale, stil care, apreciază Auerbach, „din cauza convenției îndelungate a trecut în oarecare măsură din domeniului tragicului sublim în cel al grațiosului, dulcelui și chiar al autoironiei"[85], dar, totuși, domină încă în pasajele serioase. Aceasta, pentru că iubirea reprezintă o temă cât se poate de autoritară, ținând de ideea de împlinire individuală, nu de desfătarea din textele comice, cu vivacitatea lor perceptivă.

Sub semnul simțirii

Sociologic, în Renaștere, statutul femeii nu înregistrează mutații față de epoca anterioară. Literatura însă semnalează prompt diferența sensibilă de ideologie, care se reflectă în lupta ei pentru a se exprima pe sine în conformitate cu nimic altceva decât cu normele realității. Femeia Renașterii e viață, e Eva. Nu mai e privită *sub specie religionis*, nu mai e nici păcat care trebuie ținut sub control prin căsătorie, nici ideal ce trebuie păstrat prin neconsumare, nici calea spre mântuire, ca Beatrice a lui Dante. E o ființă vie. Nu ficțiune, nu umbră, nu spirit, ci imanență, suflet, minte și trup deopotrivă, foarte prezentă în propria existență. E o femeie care își câștigă singură – nu cere, nu așteaptă – dreptul la împlinire în cadrele acestei vieți. Bovarismul îi este cu totul străin. Iată, ne arată don Quijote, el este propriu

85. Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 374.

Scanat cu CamScanner

mai degrabă bărbaţilor, acelora care se alimentează din cuvântul scris, şi nu din realitatea trăită.

Don Quijote avansează două perspective polare asupra femeii, care se precizează reciproc în această construcţie narativă decisă de legea punerii în oglindă. Două tipuri de femei, la urma urmei, în această carte considerată pe drept cuvânt piatra de temelie a romanului realist modern, disjuncţie ce marchează o turnură de mental colectiv: femeia reală şi femeia închipuită, erotica pur idealistă, abstractă şi erotica realistă, concretă, în care idealismul se păstrează în esenţe sublimate. Evul de Mijloc se teme de puterea de subjugare a cărnii, decretează opoziţia trup – suflet şi concepe dragostea ca istorie neconsumată, cu gândul că experienţa fizică o va duce la epuizare. Renaşterea, redescoperind, pe urmele anticilor, integralitatea fiinţei şi inseparabilitatea dintre spirit şi materie, caută în trup extractul dumnezeiesc al iubirii şi dă formula unei transcendenţe în imanenţă. Or transcendenţa fiind o cale mereu deschisă, şi posibilităţile de explorare a trupului devin nelimitate. Nici *Cântarea cântărilor* nu spunea altceva decât că în frumuseţea celuilalt şi în beţia simţurilor poate fi întrezărit Dumnezeu însuşi. Iată-l şi pe Marsilio Ficino platonizând pe tema insaţiabilităţii pe care o conţine în sine însăşi apropierea atât de disprefuită de trubaduri: „Astfel se explică de ce avântul celui care iubeşte nu se stinge la vederea şi nici la atingerea niciunui corp; căci el nu doreşte corpul acesta sau acela, ci doreşte lumina măreţiei supreme care sălăşluieşte în corpuri; aceasta îl minunează"[86]. Perpetua aspiraţie spre forme superioare pe scara existenţei induce iubirii un necurmat sentiment de insatisfacţie, de melancolie energetică, îndreptată nu spre renunţare, ci spre transcendere, care e însuşi stimulentul ei şi scânteia ce reaprinde dorinţa.

În întreg romanul lui Cervantes, femeia reală nu e niciodată personaj al unui scenariu eroic, doar al unei poveşti de dragoste sau al unei situaţii erotice. Aceasta, pentru că femeia Renaşterii e bogat senzuală, venusiană din tălpi până-n creştet. Calităţile ei se coagulează în pasta acestui unic atribut, care reuşeşte să desfiinţeze toate încadrările sociale, de vârstă, de religie, de stare civilă. Fecioare care se dau fără ezitări sub puterea pasiunii, femei măritate, de stirpe nobilă, care descoperă în afara căsniciei feţele ascunse ale dragostei, slujnice curajoase, precum

86. Marsilio Ficino, *Asupra iubirii sau* ***Banchetul*** *lui Platon*, în Platon, *Banchetul*, Marsilio Ficino, *Asupra iubirii*, traducere de Sorin Ionescu (Nina Façon), Timişoara, Editura de Vest, 1992, p. 116.

Scanat cu CamScanner

Altisidora, cărora nu le e ruşine să-şi declare sentimentele, dar toate femei care trăiesc intens şi care sunt decise să-şi urmărească cu tenacitate scopul, acela de a fi fericite. Nimic nu i se potriveşte mai bine femeii renascentiste decât deviza *Memento letari!*, ce vine să înlocuiască medievalul *Memento moril*. O fericire adevărată, întotdeauna cucerită, uneori plătită cu un preţ mare, dar niciodată abandonată. Dacă împrejurările nu le sunt favorabile sau dacă nu simt nimic, ca Marcela, aleg, din exclusivism şi din fidelitatea faţă de ele însele, viaţa în singurătate, nicidecum compromisul, şi îşi asumă toate responsabilităţile ce decurg din deciziile lor curajoase. Apare pentru prima dată, şi în acest plan al tipologiilor feminine, intuiţia personalităţii. Şi ea nu mai este asimilată neapărat cu fiinţele alese, cu liderii, ca în vechile epopei, ci poate fi întâlnită şi în omul de rând.

Cea care deţine locul central în mentalul operei, Dulcineea *versus* Aldonza Lorenzo poate fi, între ambalajul poleit şi cel ordinar, burlesc, emblema spiritului renascentist, căci ea, media ei mai exact, mărturiseşte mereu, prin portretele realizate între oglinzile paralele ale realităţii şi mitului, voinţa de nonidealizare. Îi poate trece prin mâini şi grâu negru, grâu ordinar – cum pretinde Sancho când îi relatează Cavalerului întâlnirea lui inventată cu Dulcineea –, şi perle orientale – cum îl corectează don Quijote –, în nici într-un caz însă nu va pretinde că are perle în loc de grâu, nu va nega realitatea, nici nu o va împodobi artificial. Perfecţiune nu există, ne spune romanul cervantin, există doar perfectibilitate. Perfecţiunea „modelului Dulcineea" e cea a unei icoane căreia i te închini, altfel literă moartă în cartea vieţii, câtă vreme ea nu poate trezi sentimentul. Din acest punct de vedere, *Don Quijote* denunţă o mare lacună a literaturii cavalereşti în materie de percepţie a femininului. Din perspectiva erosului modernităţii, chiar şi al celei timpurii, el nu este altceva decât romanul romanului unei mari absenţe.

Scanat cu CamScanner

Capitolul V

EROISM, ISTORIE ŞI FEMEI ÎN SECOLUL ROMANTIC

Literatură şi istorie în optică romantică

Istorismul romantic derivă dintr-o percepţie temporală extrem de acută şi aceasta e marea notă distinctivă, în materie de viziune, a întregului curent, altfel eterogen şi proteiform, care imaginează artistic în dinamica vieţii, destabilizând artificialul eleatism clasic. Se recunoaşte că, în plan epistemologic, „graniţa dintre istorie şi literatură este labilă în romantism, şi interdependenţele dintre cele două domenii complexe şi reciproce"[87]. Ţelul evocării e echilibrul dintre *adevărul istoric*, respectiv descoperirea cauzalităţii într-o succesiune deschisă de fapte, şi *adevărul poetic* extras din prezentarea unor evenimente fictive, care să autentifice spiritul unei perioade. Dacă cele două elemente există, genul este viabil; altfel, se alunecă sau în reconstituirea seacă, sau în ficţiunea pură, fie ea şi ancorată într-un trecut anume, zugrăvit cu pretenţia de veridicitate. Căci nu exactitatea detaliilor contează, ci perspectiva propusă, faţă de succesivitatea cronicii, ficţiunea istorică fiind resimţită ca paradigmatică. Ca şi istoricul, scriitorul e un „copil al veacului", iar ceea ce aduce nou romantismul în materie de roman istoric este sentimentul naţional,

87. Vera Călin, *Romantismul*, ediţie revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura Univers, 1975, p. 62.

Scanat cu CamScanner

patriotic și democratic. Trei ingrediente se contopesc estetic în această formulă romanescă: eroismul cavaleresc, dragostea pentru femeia ideală și patriotismul. Eroismul cavaleresc medieval era dedicat în primul rând unor idealuri suprapământene, romanticii amplasează idealul în context național.

În această literatură aproape obsedată de subiectele istorice, eroul și personalitatea de geniu sunt la mare preț, reflex al interesului pentru tot ce e măreț, grandios, impunător, spectaculos, răsunător. Nu e de mirare, așadar, că personajul de prim rang al romanticilor va fi Marele Om, fie el poet, preot, luptător, monarh. Puterea Faptei, capacitatea de a determina lucrurile să se întâmple și de a scrie istorie e rezervată oamenilor mari în romantism, dar extinsă la nivelul maselor, a omului comun însumat celorlalți oameni comuni, în viziunea realiștilor, mai cu seamă a lui Tolstoi. *Război și pace* va susține ideea că nu individul modelează evenimentele, că acestea au ca motor forțele sociale și circumstanțele de care profită marii oameni ai veacului. În *Filosofia istoriei în* ***Război și pace***, Tudor Vianu vorbea despre transformarea paradigmei romantice între Thomas Carlyle, care explica întreaga istorie prin acțiunea eroilor, și Tolstoi, cu concepția sa național-populară: de la unul la celălalt „trece o linie care taie globul spiritual în două", punând sub semnul întrebării rolul individualității în fluviul devenirii și tot ceea ce înseamnă acțiune voluntară, conștientă, îndreptată spre un scop accesibil inteligenței omenești[88].

Viziunea sintetică, globală a creatorului romantic, perspectiva celui care a înțeles sensul dezvoltării pe baza analogiei universale, explică apetența pentru desfășurări ample, privite de departe și de sus, pentru succesiunea de planuri ce pot comunica întregul și universalul. Diferența dintre Hugo și Stendhal, în descrierea bătăliei de la Waterloo, stă în aceea că primul, ca un bun romantic, creează mituri, cel de-al doilea le surpă, dând prioritate impresiei fragmentare, detaliului, viziunii strict particulare a eroului care nu mai e capabil să sintetizeze spiritul și esența atemporală a unui eveniment, ci îl reduce la percepția sa strict individuală. Tehnica lacunară, care înseamnă macroscopia elementelor din planul apropiat, îi servește lui Stendhal să arate ori latura brutală și monstruoasă a războiului, ori pe aceea vulgară și derizorie. Perspectivismul romantic va

88. Tudor Vianu, *Filosofia istoriei în* ***Război și pace***, în *Studii de literatură universală și comparată*, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1963, p. 516.

Scanat cu CamScanner

avea consecinţe estetice importante, printre care privilegierea mutaţiilor impresionante în evoluţia personajelor, mutaţii strict consemnate şi oferite brusc, prin eludarea subtilelor oscilaţii psihologice. Accentul pe stările de criză capabile să modifice o personalitate, acesta e pariul romanticilor în construcţia personajului, dar gustul pentru contrast şi pitoresc trece în faţa interesului pentru procesualitatea inerentă oricărei deveniri.

Eroismul, ca produs literar, va face, de acum încolo, casă bună cu evocarea istorică. După Cervantes, romanul eroic a subzistat în structuri amalgamate cu pastorala şi cu romanul elenistic al cărui model imbatabil era *Etiopicele* lui Heliodor. Aşa sunt operele lui Gomberville *(Polixandre)* ori Madeleine de Scudéry (*Marele Cyrus*) şi aşa sunt, în general, toate romanele pseudoistorice ale clasicismului, care oferă, sub deghizamentul unui cadru istoric, realităţi esenţializate, „tipice" şi contemporane. Secolul al XVIII-lea s-a arătat fundamental anticavaleresc, promovând eroul *sine nobilitate*, şi fundamental antieroic, îndreptat fiind cu toate pânzele sus spre reforma socială. Abia la începutul secolului al XIX-lea, romanticii vor inventa romanul istoric ca modalitate de recuperare a vârstei de aur, pentru care modelul cavaleresc este cel mai la îndemână exemplu. Tentat de postura homerică, Scott semnează certificatul de naştere al genului, stabilindu-i şi specificul, şi procedeele, respectiv medievalismul său, cu accente ossianice şi preluări din romanul negru, totul cufundat în pasta realismului descriptiv, prin care eroismul romanesc capătă o faţă veridică. Trecutul, pentru el, înseamnă acţiune, prezentul stagnare, aşa că romanul nu poate decât să se cufunde pe axa timpului şi să revină la condiţia primară a naraţiunii, cea evenimenţială.

Evul Mediu rămâne, nu numai pentru Scott, ci şi pentru toţi romanticii, „etimonul" eroic, de aici fidela adoraţie a goticului şi a primitivităţii. Şi Vigny cu *Cinq-Mars*, şi Manzoni cu *Logodnicii* se opresc asupra unor epoci preclasice sau neclasice, reapariţia Antichităţii ca subiect romanesc indicând o despărţire de romantism, cum arată şi Flaubert prin *Salammbô*. Romanul istoric romantic realizează deodată două mari obiective: promovează cauza naţională evocând un trecut eroic în care acest ideal era activ şi reprezintă un răspuns evazionist la prozaismul şi mediocritatea lumii contemporane. Căci, „în loc să accepte că era neapărată nevoie ca sufletele nobile să fie înfrânte, prozatorii idealişti ai secolului al XIX-lea şi-au propus să descopere şi să studieze mediile sociologice şi istorice unde ele

Scanat cu CamScanner

pot înflori"[89]. Scopul romancierului nu este antiteza, rezultată din surprinderea excelenței și a spectaculozității unui timp revolut, cum procedează romanul gotic, folosindu-se de cadrul îndepărtat al unui Ev Mediu considerat doar în latura lui fantastă, ci descoperirea, în acest fragment exemplificator, a legilor istoriei și moralității sociale, legi care pot fi importate pentru a servi prezentului. De aici, o fantezie ținută în frâu de norma veridicității. Apoi, atitudinea paseistă servește ideii romantice a necontenitei prefaceri. „Trecutul, spune Tudor Olteanu, nu este un refugiu, ci revelație a mișcării istorice pe care – spaimă romantică! – prezentul pare că o oprește. Se profilează un paradox, care revoltă: trecutul este mai național decât prezentul. Firește, printr-o atribuire, prin antedatarea unor cuceriri spirituale recente, în special a conștiinței naționale."[90]

Ca produs al epocii Biedermeier, romanul istoric romantic construiește o concepție nouă asupra universului, care se vrea plauzibilă, înlăturând prin sinteză contradicțiile romantismului esențial. Soluțiile diferă de la scriitor la scriitor, dar toate se referă la modul regenerării naționale, ca parte a unui proiect integrator de restaurare a valorilor spirituale, fie că aceasta se poate realiza prin reintoarcerea la codul existenței cavalerești, cum pretinde Scott, fie, potrivit lui Manzoni, prin redescoperirea moralității oamenilor simpli.

Spre deosebire de drama istorică, în centrul căreia se află personalitatea extremă, personajul romanului istoric e eroul mediu. El deține un loc central și pentru că permite o mai verosimilă inserție a fictivului în real (fictivizarea unor personalități cunoscute a dus la produse infraliterare, cum arată numeroase biografii romanțate), și pentru că, așa cum remarcă Lukács, „neclaritatea relativă a contururilor caracterului lor, lipsa unor mari pasiuni ce duc la luarea unor poziții unilaterale, decisive, contactul lor cu ambele tabere vrâjmașe ce se luptă între ele etc. le fac apte să exprime în mod adecvat prin propriul lor destin capilaritatea complicată a evenimentelor romanești"[91]. La limită, două tipuri de atitudine din partea scriitorului marchează scrierea de inspirație istorică într-o relație concurențială: a privi

89. Toma Pavel, *Gândirea romanului*, p. 226.
90. Tudor Olteanu, *Morfologia romanului european în secolul al XIX-lea*, București, Editura Univers, 1977, p. 90.
91. Georg Lukács, *Romanul istoric*, vol. I., traducere, note și indici de Ion Roman, prefață și tabel cronologic de N. Tertulian, București, Editura Minerva, 1978, p. 191-192.

Scanat cu CamScanner

lucrurile din afară, a reconstitui sistematic, şi a le privi dinăuntru, trecând de la fapte la ficţiunea psihologică. Este distincţia dintre romanul documentar, ce face din istorie un obiect de studiu artistic şi reconstruieşte scrupulos în jurul unor personalităţi, cărora autorul le presupune cel mult un conţinut sufletesc în măsură să le explice conduita cunoscută, şi cel vizionar, care creează istorie, în sensul că îi recompune spiritul prin indivizi concreţi, determinaţi de un fundal ce cade într-un plan secundar[92]. Aceasta e marea diferenţă dintre *Un om între oameni* al lui Camil Petrescu şi evocarea sadoveniană. Nimic altceva nu deosebeşte romanul camilpetrescian de un roman realist de observaţie decât tema istorică. Ca treaptă ultimă a vizionarismului, s-a impus genul *fantasy*-ului istoric, care măsoară enorma distanţă dintre *Fraţii Jderi* şi romanul *Apărătorii* al lui Radu Ciobotea, în acesta din urmă ficţiunea nefiind stăpânită decât de consecvenţa faţă de spiritul domniei lui Ştefan, faţă de marile repere istorice ale acesteia şi faţă de datele de cultură şi de civilizaţie ale epocii. Altfel, luptătorii ninja intervin şi decid soarta bătăliei de la Vaslui, de fapt Moldova lui Ştefan devine centrul lumii, teatrul de luptă unde se înfruntă două organizaţii mondiale secrete, Apărătorii şi Cuceritorii. Într-un astfel de gen intens conflictual, developăm şi mai clar, pe cu totul alte coordonate ale mimesisului şi într-o scriitură modernă – ce pare contrară subiectului, dar, dimpotrivă, ni-l apropie – sursele romanului istoric romantic, respectiv structura romanului de aventuri, în varianta sa cavalerească sau elenistică. Ca formulă, romanul istoric romantic se dovedeşte a fi un produs epigonic: o spiritualitate nouă, gravitând în jurul valorilor naţionale, e turnată într-o formă veche (Manzoni, care îl reia în multe privinţe pe Heliodor).

Walter Scott sau istoria în tipar cavaleresc

Modelul moralităţii cavalereşti, fundamental antiutilitară, devine la Scott „program" de luptă împotriva demoralizării burgheze[93], într-o ţesătură romanescă a cărei notă specifică e armonizarea imaginaţiei romantice cu scrupulul realist în reînvierea unor epoci trecute. Esenţa filosofiei sale istorice derivă din *înfruntarea*

92. Dumitru Micu, Nicolae Manolescu, *Literatura română de azi. 1944-1964*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1965, p. 160-161.
93. Tudor Olteanu, *op. cit.*, p. 105.

Scanat cu CamScanner

contrariilor, concretizată întotdeauna prin destine personale ce se împletesc într-un fel sau altul, fie că e vorba despre lupta dintre saxoni și normanzi (*Ivanhoe*), dintre iacobiți și hanovrieni (*Waverley*, *Rob Roy*), dintre cruciați și sarazini (*Talismanul*), dintre stuarți și tudori (*Abatele*), dintre regalitate și aristocrația dizidentă (*Quentin Durward*) sau dintre vechii aristocrați și noii îmbogățiți (*Mireasa din Lamermoor*). Iubirea este câmpul de luptă al acestor contrarii, după modelul eposului medieval. Triumful principiului erotic al existenței are bătaie lungă, este de fapt triumful legilor naturale care au forța de a împăca adversitățile. Eroul îndrăgostit se descoperă astfel protagonist pe marea scenă a timpului. Apologia cavalerismului, explică Tudor Olteanu, vine dintr-un silogism simplu, dedus din chiar miezul concepției romantice despre lume: „dacă energia istoriei emană din iubire, iar iubirea este pentru cavaleri o religie, atunci istoria e dusă pe umerii acestora"[94].

Există în opera lui Scott două feluri de cavaleri, cel înregimentat unui ordin, precum templierul Brian de Bois-Guilbert, și cel rătăcitor, chiar scos în afara legii, cu apariții incognito, brigand, haiduc, pirat, figură din categoria demonismului romantic, dar cel mai fidel apostol al dreptății și cel mai fidel idealurilor sale – între care pe primul loc e onoarea –, nu principelui, nu monarhului, care sunt întâi de toate ființe politice și, eventual, abia apoi cavaleri. Acestui revoltat îi revine rolul recuperator în devenirea istorică, rol pe care și-l îndeplinește atras spre un centru – al castelului-labirint sau laborator infernal – de mirajul dragostei, pentru ca, odată împlinit impulsul erotic, spațiul central agresiv să fie părăsit în favoarea celui periferic, originar, vatra cavalerească, unde timpul e circular și istoria se varsă în Marele Timp. Aici eroul se reanonimizează, înscriindu-se în condiția umană generică, în lanțul devenirii prin urmași și în durata cosmică pe care i-o asigură regăsirea naturii-lului și a arhaicității. Între angelic și demonic, între puritatea celestă a iubitei și maleficiile adversarului, care face apel și la forțele întunericului, se consumă întreaga aventură eroică și, ca în basm, răsplata e una dublă: consacrarea pe scena prezentului și mâna fetei. Gloria e un ideal de scurtă durată și, după ce o consumă, eroul se lasă pur și simplu „învins" de vocația speciei. Figura de excepție e recuperată astfel de marea masă din rândul căreia s-a individualizat, iar finalul consemnează triumful domesticului idilic.

94. *Ibidem*, p. 115.

Scanat cu CamScanner

Acesta e şi destinul cuplului Ivanhoe – Rowena, cuplu deţinând rolul mediator scontat de ideologia acestui scriitor modern, care, în ciuda văditei sale simpatii faţă de cultura dominantă, realizează că progresul nu poate veni decât din evoluţia raporturilor, din împăcarea între cuceritorii normanzi şi supuşii saxoni. Cavalerul, mâna dreaptă a regelui normand Richard Inimă de Leu, câştigă inima unei saxone pursânge, descendentă a regelui Albert. Ideea de conciliere, de compromis, ca şi modelul societal idilic sunt fundamentale pentru romantismul târziu, de tip Biedermeier, spune Virgil Nemoianu în *Îmblânzirea romantismului*[95], ca mod de a transforma conceptul de plenitudine sau de sinteză propriu *high romanticism*-ului. Chiar dragostea absolută capătă, în faza Biedermeier, tonalităţi mai suave şi circumstanţe mai veridice şi se vede nevoită să facă loc glorificării iubirii domestice din sânul familiei şi liniştii căminului.

Romanul istoric este, în exclusivitate, creaţie a Biedermeierului englezesc, rezultat al abandonării tiparelor interzise ale romantismului esenţial, al adaptării ideii de Revoluţie la microcomunităţile naţionale; prin el se face trecerea de la evenimentul general la cel specific, de la cosmicitate la istorism. Istoria e divinitatea romantismului târziu, care crede că revenirea la starea paradisiacă e posibilă prin întoarcerea la un moment anume din trecut. E epoca interesată de soluţiile acceptabile ale ameliorării sociale, mai degrabă decât de cele ale metamorfozei spectaculoase din proiectele lui Saint-Just, Blake sau Hölderlin. La fel, şi viziunea idilică asupra vieţii, cu tot cortegiul de semnificaţii morale, face parte din sistemul acesta de valori moderate, miniaturalizate, raţionale, purtând amprenta secolului iluminist, împăcând idealismul cu pragmatismul. În ce priveşte reanonimizarea eroului, ea se încadrează în aceeaşi grilă ce schimbă idealul unicităţii pe cel comunitar. Modelul uman e readus la dimensiunile posibilului, idealul e temperat. Măreţia înseamnă pentru Scott adaptare şi recunoaştere a dialecticii universale. În esenţă, filosofia scottiană nu e eroismul sau revoluţia, ci neutralizarea lor prin restauraţie: secretul progresului istoric stă în „transferul de valoare", iar romanele sale sunt „experimente de migrare a valorilor esenţiale în organismul unui

95. Virgil Nemoianu, *Îmblânzirea romantismului. Literatura europeană şi epoca Biedermeier*, ediţia a II-a, traducere de Alina Florea şi Sanda Aronescu, Bucureşti, Editura Curtea Veche, 2004, p. 240-241.

Scanat cu CamScanner

nou sistem de fenomene"[96]. Conservarea trecutului e periculoasă tocmai pentru că este revoluționară. Este credința împărtășită de personaje moderate și raționale, „oameni noi" ca Ivanhoe, Waverley sau Morton din *Old Mortality*, care văd armonia socială în continuitatea ce este întotdeauna și o dezvoltare, nu și de Cedric, partizanul întoarcerii la ordinea veche a lucrurilor.

Ivanhoe: Doamna inimii și dezmoștenita – rol *vs.* autenticitate

Ivanhoe e romanul cu doi cavaleri, două domnițe, două cupluri între care se țes relații complexe, căci fiecare personaj masculin alcătuiește cu „cealaltă" femeie un triunghi erotic: ambițiosul Brian de Bois-Guilbert pariază că o va câștiga pe frumoasa și mândra Rowena, dar ajunge să facă o pasiune pentru evreica Rebecca, Ivanhoe o obține în cele din urmă pe Regina Dragostei și a Frumuseții, dar, sugerează finalul romanului, păstrează nostalgia unui sentiment căruia i-a interzis să se nască: „... nu cumva amintirea frumuseții și mărinimiei Rebeccăi revenea în mintea lui mai des decât ar fi putut încuviința mândra coborâtoare a lui Alfred?". La fel, evreica rămâne îndrăgostită în taină de el, dar renunță la tot ce ar însemna împlinirea ei ca femeie, oferindu-i, simbolic, bijuteriile sale Rowenei. Rebecca e ineditul apărut în cursul periplului eroic, Rowena previzibilitatea și capătul de drum. Schema arhetipală nu se dezminte, ea pune în calea eroului Ivanhoe o dublă eroină – dublura ca obsesie romantică, dar și ca figură a eroismului mitic, despre care vorbesc Durand și Baudouin[97] –, un fel de Calipso și Penelopa, într-o relație concurențială de genul venusian – demetric, relație care iese însă din binomul „clasic", cel al femeii-piedică *versus* femeia-țintă.

Rowena e transparentă, nu sugerează mai mult decât arată. Cuplul Erou – Domniță are doar rol eroic și național, de aceea interesul lui e strict epic, și nu psihologic. Cei doi sunt prieteni din copilărie, obstacolul, necesar în orice poveste de dragoste,

96. *Ibidem*, p. 248.
97. v. Gilbert Durand, *Realismul și rezistența mitului: Lucien Leuwen sau eroismul pe dos*, în *Figuri mitice și chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză*, traducere din limba franceză de Irina Bădescu, București, Editura Nemira, 1998, p. 179.

Scanat cu CamScanner

apare atunci când Cedric îşi alungă fiul de-acasă pentru a stopa evoluţia unor sentimente ce ar fi potrivnice cauzei saxone. Îşi pusese speranţe în refacerea monarhiei autohtone sub autoritatea unei căpetenii de sânge regesc, recunoscute de toţi, Athelstane, a cărui inabilitate de conducător ar putea fi compensată de un alt avantaj, căsătoria cu Rowena, descendenta legendarului Alfred, agreată de nobilii saxoni. Rowena este o miză politică şi, pentru aceasta, legătura ei de-o viaţă cu propriul fiu e considerată de Cedric „uşuratică şi neîngăduită". Îl dezmoşteneşte pe Ivanhoe pentru că pactizase cu regele normand, urmându-l în cruciadă, şi acceptase să primească, ca vasal al acestuia, domeniul de la Ivanhoe, pe care strămoşii săi l-au deţinut ca oameni liberi. Rezolvarea intrigii familiale e simplă şi, în spiritul modelului cavaleresc adoptat, care implică triumful moralismului, nu poate fi decât una singură: însuşi Athelstane renunţă la Rowena, cunoscându-i împotrivirea, iar aceasta revine de drept celui care îi închinase victoria sa în turnirul de la Ashby. Convenţionalul susţine teza rearmonizării lumii, iar personajele sunt şi mai mult, şi mai puţin decât ele însele, adică şi simboluri, şi marionete în scenariu. Strategia tipologică, inevitabil reducţionistă, şi alegerea unor coduri de reprezentare servesc ideologiei romaneşti. Cavalerul şi domniţa nu pot avea parte de complexitate. Ea trebuie să fie nobilă, fidelă şi mândră, crescută în obişnuinţa de a-şi exercita autoritatea, el trebuie să pună sacrificiul, onoarea şi generozitatea înaintea oricăror interese proprii. Împlinirea personală vine ca recunoaştere „naturală" a meritelor şi ca recunoaştere a „legitimităţii" unor sentimente de-o viaţă.

În această fabulă eroică, din care tradiţionalul rol incitator al femeii nu poate lipsi, distribuţia materiei epice se produce însă între doi poli magnetici, ceea ce ne arată nu numai că modelul feminităţii nu mai e unul singur, ca în romanul cavaleresc, ci şi că modelul „instituţionalizat" al cavalerului e amendabil. Rowena şi Rebecca sunt aşezate într-o schemă antitetică, prezentând variaţiuni de genul: puterea unei obârşii nobile şi lipsa de putere, alta decât cea financiară, a unui neam dispreţuit şi oprimat, noblеţea din naştere şi noblеţea sufletului, mândria rasei alese şi demnitatea celui prigonit. Rowena trăieşte în sobrietatea modului de viaţă saxon, dar fără a renunţa la standardele cuvenite stirpei sale regeşti, Rebecca în plin lux, dar sub permanenta ameninţare a primejdiei, fapt ce făcuse „mai înţeleaptă o fire care, în alte împrejurări, ar fi putut ajunge trufaşă, dispreţuitoare şi

BIBLIOTECA JUDEŢEANĂ "I.N. ROMAN" CONSTANŢA

Scanat cu CamScanner

încăpățânată". Și sub aspect fizic, cele două eroine reprezintă variante opuse de frumusețe: cea nordică și cea orientală, suava și senzuala, blonda și bruna, fața albă și ochii albaștri, fața tuciurie și ochii de un negru strălucitor. Una e frumusețea explozivă prin jocul contrastelor, cealaltă e frumusețea potolită, dar cu nimic mai prejos: fața de o albeață sclipitoare a Rowenei

> „nu avea nimic searbăd datorită trăsăturilor nobile și felului cum își ținea capul. Ochii limpezi, albaștri, încadrați de niște sprâncene frumos desenate, destul de negre pentru a da contur frunții, păreau a avea deopotrivă darul de a aprinde și de a topi, de a porunci și de a implora".

Cât privește portretul Rebeccăi, în el se insinuează în plus o notă de senzualitate care justifică atracția instantanee pe care o stârnește în rândul bărbaților la turnirul de la Ashby:

> „... nasul acvilin și delicat, dinții albi ca mărgăritarele, bogăția coadelor ei negre, împletite de cârlionți ce se revărsau pe gâtul și pe pieptul ei fermecător [...]. E drept că trei din paftalele de aur bătute cu mărgăritare care-i încheiau corsajul de la gât la talie, și anume cele de sus, rămăseseră desfăcute din pricina zăpușelii, și că, datorită acestui amănunt, priveliștea despre care vorbim era și mai plăcută la vedere".

Înfățișarea ei sugerează admiratorilor comparații cu mireasa din *Cântarea Cântărilor* – „trandafirul din Sharon și crinul din vale", „frumoasă floare a Sionului", „crin minunat al văii Baca" –, iar regele Ioan, uitând că e evreică, ar fi gata s-o proclame pe dată Regina Dragostei și a Frumuseții. Dar „Nigra sed formosa" din textul biblic sună mai degrabă aici „Evreică, dar frumoasă", căci ne aflăm în plină epocă a orgoliilor religioase.

Diferența dintre cele două femei nu stă în frumusețe, unde numai gustul decide întâietatea uneia sau a alteia, ci în efectul asupra „partidei" masculine. Una naște admirație de la distanță, cealaltă atracție și dorință de apropiere, una e diurnă și transparentă, cealaltă nocturnă și misterioasă. Moral, diferența o dă revelarea tăriei interioare și, în această privință, Rebecca e personajul „rotund". „Doamna inimii" e un simplu rol, nu face nimic ca să-l depășească: își așteaptă iubitul să se întoarcă din cruciadă cu sentimentul predestinării lor, girează cu numele ei onoarea acestuia, patronează, aleasă de el, turnirul, în fine, la capătul încercărilor, îi devine soție. Nu există evoluție sau

Scanat cu CamScanner

cotitură în destinul ei epic. Rowena e frumuseţea unui tablou, perfect armonizată, dar rece şi distantă, o *donna angelicata*, obligatoriu „crudă" în ochii bărbaţilor; cu o statură maiestuoasă şi o fire liberă, are „aerul unei fiinţe născute anume pentru a-i face pe toţi să i se închine". Chip suav, dar expresie trufaşă, deprinsă să sancţioneze orice necuviinţă:

> „Dacă blândeţea era expresia cea mai firească a unui asemenea mănunchi de trăsături, se vedea limpede că în cazul ei obişnuinţa de a domina şi de a primi omagiile tuturor dăduse tinerei domnițe saxone un caracter mândru, care, suprapunându-se aceluia hărăzit de natură, i-l schimba într-o oarecare măsură".

Reţinerea, controlul, trufia, aerul ei de superioritate nasc ambiţia de a o cuceri – probă de virilitate şi de curtoazie –, nu şi dorinţa. Brian de Bois-Guilbert o vrea din orgoliu, provocat de starețul Aymer, De Bracy o răpeşte pentru că i se pare o partidă pe măsura planurilor sale de mărire. Rebecca, în schimb, e în mod evident afroditică, emană fără voia ei senzualitate, stârneşte în jur o furtună de pasiuni şi se lasă cuprinsă, la rându-i, în vârtejul pasiunii pentru Ivanhoe, pasiunea interzisă, „necurată". Dar nu numai în senzualitate stă efectul ei paralizant asupra bărbaţilor, ci mai cu seamă în ceea ce se intuieşte în spatele vizibilului: ideea de sublim, o desăvârşire interioară neomenească, ţinând mai degrabă de epifaniile divinului. Romancierul fascinat de structurile cavalerismului o ridică deasupra convenţiei spre simbolul etern: frumuseţea integratoare, care poate face lumea mai bună, fisurează orgolii, clatină puteri discreţionare, mântuieşte la urma urmei. Clatină hotărârea sperjurilor care o acuză de vrăjitorie, altfel „ticăloşi înrăiţi", şi pe aceea a marelui magistru chiar, atât de hotărât să dea, prin ea, o pildă de pedepsire a relelor moravuri ce şi-au făcut loc în tagma templierilor. Apariţia ei în arena unde i se va hotărî viaţa sau moartea naşte în inimile celor prezenţi un fior de compasiune „şi până şi cel mai înrăit dintre fanatici începu să deplângă soarta care prefăcuse o făptură atât de dumnezeiască într-o unealtă a mâniei şi într-o sclavă a Diavolului". În acest joc de reprezentări, ajungem să ne întrebăm care dintre cele două e prototipul cunoscut al femeii ideale?

I s-a reproşat lui Scott faptul că specificul istoric nu rezultă şi din psihologia personajelor sale, care rămân nişte caractere atemporale, realismul descriptiv exercitându-se doar în direcţia evocării cadrului şi a diversităţii moravurilor sociale. Între

Scanat cu CamScanner

îndrăgostiții lui convenționali, indiferenți la epoca evocată, cuplul Rebecca – Brian de Bois-Guilbert face o figură aparte, ilustrând atât mentalitatea veacului de mijloc, cât și o idee dragă romanticilor, tematizată de Chateaubriand (*Martirii, Atala*), aceea a conflictului dintre dragoste și religie. De altfel și Tasso, în *Ierusalimul liberat*, subordonase intriga războinică complicației erotice, cu cavaleri creștini îndrăgostiți de fecioarele amazoane păgâne. Evreica Rebecca e cea care reușește să schimbe un destin și declanșează o clasică poveste romantică, fabula umanizării prin eros a unei ființe dezabuzate, misogine, victimă a unei vechi trădări. Ea îi demonstrează templierului că vitejia și curajul, puterea de a te sacrifica pentru triumful unei idei nu sunt doar ale bărbaților. Până la un punct, Rebecca pare exemplul tipic pentru destinul femeii slabe aflate la discreția cuceritorului atotputernic și *Ivanhoe*, în aceeași logică a simetriilor inverse, îi oferă și alternativa în Urfried, o „pradă de război", femeia trecută în posesia normandului Front-de-Beuf odată cu castelul tatălui său și ajunsă o tragică sclavă a plăcerii. Personaj grotesc, plăsmuire a romanticilor, Urfried ține de categoria acelor ființe declasate, agresive, amestec ciudat de puritate și demonism, autoexcluse social dintr-o mare traumă afectivă a tinereții, precum mama Esmeraldei din *Nôtre-Dame de Paris* a lui Hugo sau Pena Corcodușa a lui Mateiu Caragiale. Femeii abuzate, care pactizează cu învingătorul și devine prizonieră a propriului castel și a propriilor patimi, femeii căzute în dizgrație la capătul unei vieți lascive și nedemne, îi rămâne doar nebunia și dorința de răzbunare. E tot ce mai dă identitate acestei fantome a castelului din Torquilstone. Întâlnirea cu Cedric reînvie în această biată umbră amintirea unor vremuri eroice și a propriei tinereți de dinainte de cucerirea normandă, astfel că, sacrificându-se pe sine în lupta dată pentru eliberarea prizonierilor, ea are rolul calului troian care va prăbuși dinăuntru locul închisorii sale de-o viață, incendiind măreața fortăreață a paricidului Reginald Front-de-Beuf, temnicerul și ibovnicul ei. Imaginea de „regină a pârjolului" a acestei Urfried care își strigă bucuria sălbatică pe meterezele castelului în flăcări, este aceea a unei furii stăpânite de setea de răzbunare, într-un peisaj apocaliptic, amintind de convulsiile naturii ossianice.

Rebecca *versus* Urfried este un fel de „Ce-ar fi fost dacă...?". Fiica lui Isaac din York e și ea victima persecuției masculine: răpită de Bois-Guilbert pentru a-și răscumpăra singură libertatea prin dragoste și prin frumusețe, i se propune apoi să treacă la

Scanat cu CamScanner

creştinism ca să-i poată fi favorită, dar, în faţa dezonoarei, alege să se arunce în gol de pe parapetul castelului. Înfruntarea cu temnicerul ei e cunoscutul război al nobleţei de merit cu nobleţea din naştere. Cavalerul e copleşit de admiraţie faţă de tăria morală „supraomenească" a acestei fiinţe lipsite de apărare şi transformarea lui se petrece brusc. Demnitatea, dârzenia, gândul că îşi poate decide singură soarta, puterea credinţei şi simţul onoarei fac din Rebecca egala acestui om puternic şi neînduplecat, care schimbă ameninţarea că o va avea împotriva voinţei ei pe propunerea de a-i fi alături într-un destin de excepţie, ca mare magistru al ordinului templierilor, caz în care îi poate oferi ceea ce neamului ei i-a lipsit dintotdeauna: puterea. Pasiunea lui ajunge însă la cunoştinţa înaltului prelat al ordinului şi, cum în acest veac inchizitorial graniţa dintre farmecul feminin şi vrăjitorie, dintre arta tămăduirii şi practicile oculte e labilă, tribunalul templierilor o condamnă la moarte, ca preţ pentru salvarea confratelui lor. Potrivit datinii, poate fi salvată doar de către un cavaler care s-ar oferi să lupte împotriva celui desemnat de acuzatori; or cel desemnat este, ironie a sorţii, însuşi temutul Brian de Bois-Guilbert. Criza declanşată în sufletul templierului e turnirul dragostei cu onoarea sau eterna dispută dintre arme şi femei („fata asta m-a dezarmat cu totul"): dacă se înfăţişează în arenă, ea va fi arsă pe rug, dacă nu se înfăţişează, el va fi un cavaler degradat şi dezonorat, învinuit de vrăjitorie şi de legături cu necredincioşii. Pentru că Rebecca nu-i promite dragostea care să merite pierderea onoarei şi excluderea din ordin, Brian de Bois-Guilbert acceptă lupta cu apărătorul ei, Ivanhoe, dar, pradă unor puternice trăiri contradictorii, moare în arenă, neatins de lancea duşmanului său, rotunjind, în cheie romantică, o istorie despre jertfirea carierei, a măririi, a vieţii în ultimă instanţă, pentru femeia iubită.

„Romanul" Rebeccăi arată ce forţă fatală se poate obţine din asocierea frumuseţii venusiene cu natura amazonică. Medievalismul e depăşit, a învăţat ceva şi din voluntarismul figurilor renascentiste, femeia nu mai este un simplu obiect decorativ care suscită, prin convenienţă, eroismul, căci puterea Rebeccăi de a deturna un destin ce se îndrepta spre deplina consacrare socială vine din revelaţia unei interiorităţi care corespunde mai degrabă grilei masculine de valori („mândră cum eşti, ţi-ai găsit în mine perechea", îi spune templierul). Femeia superioară, arată Scott, ca un bun romantic, e calea spre regăsirea perfecţiunii şi poarta de acces spre o transcendenţă cu care instituţiile create de

Scanat cu CamScanner

oameni, chiar pretins religioase, nu au prea multe în comun. Dacă Rowena e moștenirea canonului medieval, cu manifestări „frigide", elitiste și ostentativ evlavioase, Rebecca e un perfect personaj de secol romantic, plasat într-un context istoric intolerant, superstițios, rigid, care pune în valoare forța spiritului contestatar în numele unor idealuri cu caracter universal. Un asemenea sentiment al responsabilității morale mai poate fi întâlnit doar la Jeanie Deans, eroina romanului *Inima lui Midlothian*. Și ea este subiectul unei ficțiuni exemplare, ilustrând adevărata perfecțiune feminină și izbânda sufletului frumos. Fata care refuză să mintă sub jurământ, chiar riscând astfel condamnarea la moarte a surorii sale, arată că onestitatea merită apărată cu fervoarea cavalerilor rătăcitori, împotriva oricărei rațiuni umane, sub justificarea singurei rațiuni posibile, cea divină.

S-a observat că personajele secundare ale lui Scott sunt mult mai interesante și mai pregnant omenești decât cele principale și explicația ar sta în aceea că ele ilustrează o concepție prozaică asupra vieții, în vreme ce „eroii" sunt expresia unei concepții poetice[98]. Pe această idee a schematismului și a univocității figurilor de prim-plan se va dezvolta și parodia lui Thackeray la adresa romanului scottian și a celui cavaleresc în general, *Rebecca și Rowena*. În „perfecta", „recea" și „distinsa" Rowena, scriitorul care subminase prin opera sa „respectabilitatea" victoriană vede o figură plată, extrem de sterilă din punct de vedere epic. La Scott, Ivanhoe „trebuie" să o aleagă pe neinteresanta și palida Rowena, prototipul în spatele căruia se ghicește femeia normală, mărginită, corectă în spirit filistin, incapabilă de vreo dramă existențială, în vreme ce spiritul modern ar fi exploatat bogăția ireverențioasă a sufletului poetic al Rebeccăi.

Saxon și normand, creștin și păgân. O critică a cavalerismului

Tema fanatismului religios este una cel puțin la fel de puternică precum cea a cavalerismului, pe care o ajustează, de fapt, în aceeași perspectivă a concilierii și a evoluției tipică romantismului Biedermeier. Opinia lui Scott despre cavalerism poartă amprenta epocii moderne, care aruncă la coșul de gunoi al istoriei tot ceea

98. Georg Lukács, *op. cit.*, vol. I, p. 48.

Scanat cu CamScanner

ce ţine de convenţie şi comportament inautentic sau inutil. Scriitorul nu este adoratorul romantic necondiţionat al epocilor trecute, ci o privire obiectivă şi chiar critică. Şi una dintre convenţiile tari ale medievalismului este atitudinea „acreditată" faţă de femei, aspect care, la Scott, face, o dată în plus, diferenţa dintre cavalerii saxoni şi cei normanzi. În *Ivanhoe*, actele de dominare asupra femeilor se combină, în aceeaşi perspectivă a virilităţii afirmate de cuceritorii normanzi, cu un cod al curteniei franţuzeşti, pe care austeritatea şi directeţea moravurilor saxone îl dispreţuiesc, bănuindu-l de ceea ce vrea să ascundă: comportamente brutale, violatoare şi dezmăţ cutremurător. Un cod ce se exprimă într-un limbaj frivol, plin de dulcegării ieftine, „atât de mult folosit de menestrelii hoinari, încât nu se potriveşte în gura unor cavaleri sau a unor nobili", cum spune Rowena, vajnica saxonă despre care De Bracy recunoaşte că îi stă mai bine să i se facă curte cu arcul şi securea decât în modul clasic al curteniei. Divorţul e adâncit de dispreţul faţă de femei al ordinului templierilor, pentru care acestea sunt doar nişte „jucării" sau „păpuşi firave" menite să-i desfete în ceasurile de răgaz pe ambiţioşii cavaleri.

Cavalerismul religios, cu tot cortegiul lui de restricţii, e nefiresc şi primejdios, spune Scott, căci, blocând năzuinţa unei împliniri naturale în plan individual, o deviază spre exaltarea unei masculinităţi arogante, ambiţioase, cu manifestări excesive. În această privinţă, rezervatul, melancolicul, ştersul Ivanhoe e superior expansivului şi cizelatului Brian de Bois-Guilbert. Aceasta până când „strălucitul" templier se îndrăgosteşte. Căci, în comparaţie cu voinţa sa năprasnică de a o câştiga pe Rebecca, conformismul lui Ivanhoe pare cel al unui mediocru înglodat în prejudecăţi. Tulburarea pe care acesta din urmă o simte la vederea Rebeccăi, „îngerul vindecător" al rănilor căpătate în turnirul de la Ashby, se stinge instantaneu când află că e evreică, lăsând loc unei purtări reci, „ce nu trăda vreun simţământ mai adânc decât recunoştinţa pentru binele făcut în chip cu totul neaşteptat de către un om dintr-un neam dispreţuit". De fapt, opinia lui Scott despre cavalerism e una nuanţată. Aroganţei lui Ivanhoe, care consideră că valorile cavalerismului nu pot fi percepute decât de către creştini, căci conceptele pe care se întemeiază – sacrificiul, generozitatea şi onoarea – sunt achiziţii ale creştinismului, îi opune lipsa de retorică, dar curajul şi devotamentul nebănuit al unei evreice. Cavalerismul face diferenţa dintre sufletele nobile şi cele josnice,

Scanat cu CamScanner

dar Scott arată că el nu e o instituție politică și religioasă, ci o dimensiune interioară. Evreica Rebecca îi pune în discuție resorturile și stereotipiile, demonstrând că, până și o ființă discreditată cum e ea, până și o femeie poate împărtăși idealuri ce configurează o viziune eroică asupra vieții. Pe alte coordonate decât Cervantes, Scott vorbește despre pericolul formalismului și al orgoliului exclusivist care pândește cavalerismul, deturnându-l de la rosturile lui înalte. Dorul de luptă al cavalerului, dacă e doar goană după glorie și după un nume care să rămână posterității, e renegat de Rebecca în numele valorilor vieții. „Cavalerismul fantast al nazaritenilor" nu e decât deșertăciune câtă vreme se hrănește din vanități, curmând vieți în numele unor idealuri religioase care, privite de partea cealaltă a baricadei, nu sunt decât o formă de prigoană, iar lupta se justifică doar ca apărare împotriva asupririi; în rest, valori superioare sunt liniștea căminului, dragostea, fericirea. O optică larg umanitară, ce transcende și opoziția bărbați – femei, și pe aceea dintre păgâni și creștini. Rebecca dă replica acestor doi bărbați puternici și, fapt semnificativ, chiar într-o chestiune de luptă și onoare. Modelul cavalerismului suportă în romantism profunde remanieri prin apariția *femeii superioare*, învestită cu o supravaloare, aceea pe care i-o dă faptul că deține „calea" spre miezul fierbinte și adevărat al existenței, spre o esență transmundană și universală. Nu altceva spune și Hugo în *Nôtre-Dame de Paris* prin Esmeralda. Cavalerul lui, Phoebus, e făptura diurnă, mediocritatea nefastă, banală, lipsită de sensibilitate, un afemeiat superficial, țanțoș și cinic. Femeia e totalitatea, autenticitatea, iar bărbații sunt imperfecți, frânturi ale unei masculinități complete: inteligența (Frollo), sufletul (Quasimodo), frumusețea (Phoebus), creația (poetul Gringoire). Unificarea calităților, care îi concentrează în jurul Esmeraldei pe cei patru, duce la catastrofă. Femeia e o victimă sexuală, dar e la fel de puternică precum propriul ei călău.

E oare întâmplător faptul că, sub aspect moral, cel mai pregnant personaj al „romanului politic" din *Ivanhoe* e această „apatridă", care face inutilă disputa dintre saxoni și normanzi, deviind-o în sensul exaltării unor valori ce sunt ale omenescului generic? Între cele două tabere, pare să spună Scott, se află teritoriul liber, niciodată cucerit nici de Cedric, nici de Richard, nici de prințul Ioan, nici de cavalerii rătăcitori, nici de templieri, nici de creștini și nici de păgâni, pentru că e al nimănui și al tuturor. Ideea de mediere, care stă la baza filosofiei istorice

Scanat cu CamScanner

scottiene, se concretizează epic într-o femeie, arhetipal natură mediatoare, reprezentanta unei străvechi seminţii, răspândite în lumea largă, care arată că valorile atribuite, prin tradiţie, strict unei instituţii istorice, cea a cavalerismului, sunt pantemporale şi panculturale. Cavalerismul, spune prin ea scriitorul, nu e ambiţie, nu e origine nobilă, nu e apartenenţă religioasă, ci atitudine faţă de viaţă şi faţă de istorie, o sumă de virtuţi pe care instituţia cavalerească le-a cultivat, dar pe care riscă să le piardă, deturnându-le spre scopuri care îi sunt exterioare. Numai prin epurarea cavalerismului de acest spirit partinic, el poate sluji idealurilor naţionale. Căci, după Scott, cavalerismul de dragul cavalerismului, neangajat în numele unor ţeluri suprapersonale nu-şi are rostul. Între Richard, monarhul aventurier, mai mult cavaler decât monarh, „întruchiparea vie a acelui strălucitor, dar inutil cavaler zugrăvit în vechile romanţe", şi Brian de Bois-Guilbert, templierul ce luptă pentru triumful unor idei himerice, segregaţioniste, între lupta de dragul primejdiei şi al gloriei şi cea din orgoliu, soluţia o reprezintă Ivanhoe, a cărui ofensivă e aplicată şi subsumată unui scop progresist. El exemplifică, cum observase Lukács, preferinţa unui scriitor conservator pentru „calea de mijloc", inclusiv sub aspectul selecţiei personajului. În locul eroului demonic, excentric şi inutil social, apare individul mediu, onest şi mărginit de imperativul corectitudinii, capabil de jertfă de sine, fără a căpăta însă dimensiunile unei pasiuni copleşitoare pentru o cauză mare. Astfel, personajele sale principale sunt „caractere tipic naţionale, dar nu în sensul unui punct culminant sintetic, ci în acela al unei vrednice mediocrităţi", având misiunea unor „mijlocitori între extremele a căror luptă umple romanul şi prin ciocnirea cărora se exprimă literar o mare criză socială"[99].

Se realizează, prin această intuiţie extraordinară a lui Scott, o depăşire a romantismului, cu al său cult al eroilor, spre nivelul superior al obiectivităţii realiste. El nu explică epoca prin marii săi reprezentanţi, ci prin zugrăvirea vieţii cotidiene. Plasat între clasele de sus şi cele de jos, între nobilul ascetic Cedric şi şerbul acestuia, Gurth, între Richard şi Robin Hood, Ivanhoe reprezintă totalitatea vieţii poporului şi e purtătorul ideii de continuitate şi de dezvoltare istorică. Femeile au în toată această istorie recuperatoare un rol civilizator, fie că reprezintă o piesă dintr-un ansamblu de reprezentări politice şi naţionale care se concreti-

99. *Ibidem*, p. 48.

Scanat cu CamScanner

zează odată cu dobândirea „domniței", cum e Rowena, fie că trasează, prin Rebecca, drumul și sensul „absolut", care tinde să se piardă în relativ și conjunctural atunci când masculinitatea deviază spre valori străine cavalerismului etern.

Alexandre Dumas-tatăl – istoria „de consum", fundal al aventurii

Dumas-tatăl, alături de Eugène Sue, coroborează, prin gustul pentru senzațional și istorism comercial, ca și prin viziunea simplificatoare, toate trăsăturile de care a fost acuzat romantismul francez târziu. Scriitor considerat în marginea esteticului, totuși unul dintre reprezentanții de seamă ai unei literaturi romantice extrem de populare, el practică o scriitură captivantă, alertă, fără psihologie, cu foarte puțină grijă față de adevărul istoric. Acesta e de fapt pariul romanului de aventuri, prin natura lui antiestetic, pretinzând o minimă iscusință tehnică, cum spune Roger Caillois. E genul care mizează aproape exclusiv pe peripeție, iar „interesul manifestat față de povestirea de dragul povestirii exprimă o stare de spirit a cititorului care presupune o mare indiferență față de valorile estetice. Nu ne putem închipui deloc cum recursul la artă sau urmărirea unei forme ar putea ajuta la satisfacerea aviditații de-a afla «ce se va întâmpla», a așteptării febrile a deznodământului"[100]. Și prin Scott, romanul istoric e înghițit de sfera mai largă a romanului de aventuri în formula consacrată de romanul cavaleresc, la Dumas, se vede însă cu ochiul liber că primatul aparține aventurii, seria muschetarilor, de exemplu, fiind tot atât de puțin istorică pe cât sunt și falsele *Memorii ale domnului d'Artagnan* de Courtilz de Sandrars, pe care autorul îl invocă drept sursă, căci „istoria ca viziune asupra devenirii sociale absentează; folosul său se restrânge la un mod pitoresc de a data conflictul, îndepărtându-l în trecut"[101]. Destinat din capul locului unui public larg, tot ce contează în romanul de aventuri e acțiunea trepidantă, năvalnică, intriga încâlcită și mereu renăscută. Ca toate genurile senzaționale, trăiește din exploatarea curiozității, nu are timp să zăbovească asupra emoțiilor și sentimentelor personajelor, le descrie din

100. Roger Caillois, *Abordări ale imaginarului*, traducere din limba franceză de Nicolae Baltă, București, Editura Nemira, 2001, p. 179.
101. Tudor Olteanu, *op. cit.*, p. 121.

Scanat cu CamScanner

afară, fixează mediul, atmosfera dintr-o constantă perspectivă din afară, ca pe nişte circumstanţe ale evenimentului. Toate acestea vizează o lectură participativă, a efectului, mai mult decât a reconstituirii, fapt pentru care genul a fost taxat drept o formă scheletică, fără carne, a literaturii.

Dincolo de schema narativă a aventurii, în planul viziunii, un al doilea element constitutiv al romanului dumasian este *romanţiosul*. E vorba de un mod psihologic de tratare a subiectului, de o raportare sensibilă la individual[102]. Un individual ce vizează, prin însumare, o imensă categorie de cititori, de o sentimentalitate dulceagă, sensibili la viaţa privată a marilor personalităţi, în care îşi proiectează aspiraţiile spre o viaţă superioară. Iar slăbiciunile acestor mari personalităţi produc satisfacţie, căci permit identificarea cititorului mediu sau chiar umil cu „eternul omenesc". Elementul biografic surescitant şi cel fictiv, dominant, devin forme de *captatio*, într-o totală indiferenţă faţă de faptele istorice. Reconstituirea şi romanţiosul dezvoltă, inevitabil, un raport de excludere şi, între diferitele grade posibile, Dumas oferă un roman „de capă şi spadă" pur, în care se simte reeditarea spiritului de capă şi spadă din dramele spaniole. Pentru el, istoria este doar „cuiul în care trebuie să atârnăm tablourile"[103]. Lipsa unei cauzalităţi reale a înlănţuirii faptelor, care i s-a imputat cel mai adesea, face ca istoria să se transforme sub pana lui într-o „cronică intimă de familie, bazată pe un nesfârşit şir de cancanuri şi intrigi"[104]. O concepţie fantezistă asupra evoluţiei, în care întâmplarea şi capriciul celor puternici joacă rol determinant. Căci a explica rivalitatea franco-engleză prin rivalitatea dintre Buckingham şi Richelieu, ambii fermecaţi de graţiile Anei de Austria, este simplist şi chiar naiv, dar la Dumas istoria se scrie după cum dictează patimile, nu după cum mărturisesc cronicile. Şi aşezarea femeii iubite în prima linie a motivaţiilor aminteşte întâi de toate de Homer şi apoi de romanul cavaleresc. În amestecul acesta cu istoria mică, istoria mare devine extrem de familiară, de fapt rostul Marii Istorii, adesea ignorată, trucată, răstălmăcită, nu e altul decât de a oferi o contextualizare veridică şi comodă pentru situarea personajelor.

102. Nicolae Frigioiu, *Romanul istoric al lui Mihail Sadoveanu*, Iaşi, Editura Junimea, 1987, p. 92.
103. Ion Zamfirescu, Margareta Dolinescu, *Istoria literaturii universale*, vol. II, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1973, p. 235.
104. Adrian Riza, *Prefaţă* la Al. Dumas, *Cei trei muschetari*, vol. I, II, Bucureşti, Editura Tineretului, 1956, p. 17.

Scanat cu CamScanner

Marea artă a lui Dumas stă în împletirea evenimentelor unui destin personal cu destinul istoriei, în timp ce aceasta tocmai se întâmplă. Ceea ce, iarăşi, aduce în prim-plan intriga şi interesele ei. Iar printre interesele unei intrigi spectaculoase se numără şi selectarea unor perioade tulburi cum e războiul religios sau Fronda.

Ca gen discutabil, fantezist, al romanului istoric, aflat undeva la limita sa de jos, romanul de capă şi spadă se individualizează mai cu seamă prin aceea că eroul, spadasin de excepţie, luptă întotdeauna pentru propriile convingeri, în special pentru dragostea sa ori pentru propria plăcere, nefiind „înregimentat" în vreun fel. Acest lucru naşte tot felul de situaţii contradictorii şi dedublări dragi romanticilor, cum e, de pildă, în *Cei trei muschetari*, faptul că Buckingham e slujit de d'Artagnan ca iubit al reginei, dar îi e duşman pe câmpul de luptă. Muschetarii sunt fideli ordinului condus de domnul de Tréville, garda regelui aflată în competiţie cu garda cardinalului, pentru că această formă instituţională răspunde cel mai bine structurii lor eroice, dar manifestările cvartetului ţin de un spirit dizident şi liber, care urmează întâi de toate propriile comandamente. Marile isprăvi nu le săvârşesc ca muschetari, ci ca eroi individuali. Aventura cea mai senzaţională a romanului, drumul lui d'Artagnan în Anglia, este în primul rând o chestiune de imagine în ochii „Doamnei inimii", nu din patriotism, nici pentru regină, nici pentru vreo recompensă exterioară. E drept că prin aceste isprăvi ei dau instituţiei muschetarilor prestigiul de netăgăduit.

Schema personajelor e invariabil triadică, moştenită din basm: eroul ideal sau aproape, iubita înflăcărată, personajul malefic, tot bun spadasin, dar al doilea, după erou. Că se numeşte d'Artagnan sau altfel, eroul, obligatoriu de condiţie socială modestă, parcurge un „drum iniţiatic" presărat cu primejdii şi capcane mortale, la finalul căruia capătă drept răsplată, dacă nu iubirea şi frumuseţea, măcar bogăţia sau un rang mai înalt, cum ar fi acceptarea sa în ordinul muschetarilor. Melodramă, lovitură de teatru, pasiuni violente, fundal istoric, dar nici urmă de filosofie a istoriei, Binele care se luptă cu Minciuna, Intriga şi Trădarea, dueluri, fapte sângeroase, dragostea a doi tineri pe care totul în exterior îi desparte, dar nimic dinlăuntrul lor, din aceste ingrediente se compune intriga romanului de capă şi spadă. În plan estetic: gradaţie a suspansului după legile complicaţiei, lipsa introspecţiei, narator omniprezent, totul în scopul fidelizării unui public mediu, cel al

Scanat cu CamScanner

foiletonului de ziar, public care cere povestiri pure, necomplicate psihologic, în stare să te ţină cu inima la gură, şi care aşteaptă satisfacţia minimă, furnizată de triumful celor buni asupra celor răi. Cam aşa arată în secţiune romanul muschetarilor. Totul la Dumas este excesiv, însăşi ideea de verosimil îi pare acestui scriitor nepotrivită cu ficţiunea, care, pentru a fi cu adevărat ficţiune, trebuie să se alimenteze din lucrurile imposibile şi spectaculoase. Dar excesul său este subtil echilibrat prin tehnica dozării. A fost remarcată[105] ştiinţa sa aparte de a recurge la modalităţi dintre cele mai diverse, amestecul de niveluri fiind una dintre trăsăturile inconfundabile ale romanului de aventuri: amploare de epopee, spectaculos de natură nuvelistică, dar şi aer de carte populară, istorie, dar şi imaginaţie înaripată, culoare tragică, dar şi gamă comică, de la farsă la grotescul funambulesc, ton de cronică străveche, dar şi de şuetă.

Cei trei muschetari: măreţia şi decăderea cavalerismului în vremea lui Ludovic al XIII-lea

Cei trei muschetari nu e, fără îndoială, cel mai bun roman al lui Dumas, dar e romanul-clişeu, în care schemele aventurii, moştenite din canonul cavaleresc, sunt developate cel mai clar. Făurirea unei mitologii naţionale nu se înscrie nici pe departe în programul său estetic, cum se întâmplă la Scott sau la Sadoveanu. Nici măcar conţinutul eroic nu dă romanului originalitate. Ceea ce constituie nota individualizatoare a eroismului dumasian este înlocuirea gravităţii cu umorul, semnul unei inteligenţe superioare şi al forţei de a privi viaţa de undeva de sus, cu detaşarea pe care ţi-o dă curajul uneori nebunesc.

Faţă de Scott, care opta pentru eroismul modest şi lipsit de grandilocvenţă, Dumas, cu muschetarii săi, este gălăgios şi exagerat. Din anturajul Evului Mediu este păstrat întregul protocol al normelor de conduită cavalerească – ca şi în romanele lui Sienkiewicz sau Jókay Mór – dar, despuiat de toate ornamentele livreşti, muschetarul e o ipostază istorică, diminuată a cavalerului de odinioară. A fi muschetar e o condiţie militară şi politică, ţinând de o instituţie, dar mai puţin şi una existenţială,

105. Nicolae Balotă, *Pegasul fanteziei lui Alexandre Dumas*, în *Literatura franceză de la Villon la zilele noastre*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, p. 45.

Scanat cu CamScanner

cum fusese cavalerismul. Pentru a intra în ordinul condus de domnul de Tréville, e nevoie de un nume de viță veche și de un loc de baștină, de o locuință și de un valet, de o femeie slujită cu devoțiune, dar nu se știe cu câtă iubire și, bineînțeles, de o inimă bravă și de un suflet ușor, care nu se dă însă în lături nici de la plăcerile lumești. Vremurile s-au schimbat, eroismul și-a pierdut fața lui austeră, a rămas eroism autentic, dar îmbrăcat într-o haină simpatică, mai ușoară, mai zdrențuită pe alocuri, lăsând să se întrevadă trupul, adică ceea ce e omenesc sub vechea solemnitate. Trecerea de la sublim la grotesc și de la gravitate la veselia dezlănțuită devine regula aventurii, în care intră ingrediente noi: fanfaronada, cheful, mica înșelătorie, făcută însă întotdeauna pentru un scop nobil, situația rizibilă, caraghiosul. Chiar eroul de prim-plan, d'Artagnan, face mai degrabă o figură de don Quijote decât de Lancelot și apariția lui la hanul din Meung, călare pe bătrânul căluț portocaliu – o nouă Rosinantă – stârnește rumoare și haz:

> „... închipuiți-vi-l pe Don Quijote la optsprezece ani; un Don Quijote fără armură nici pe piept, nici pe coapse, un Don Quijote îmbrăcat într-o haină scurtă de lână, a cărei culoare albastră se schimbase cu vremea, bătând nedeslușit când în vișiniu, când într-un azuriu ca cerul. [...] un ochi mai puțin încercat l-ar fi luat drept fiul unui fermier, plecat în călătorie, dacă nu i-ar fi văzut spada lungă, care, atârnată la cureaua de pe piept, se lovea de coapsa stăpânului, când acesta umbla pe jos, sau de părul zbârlit al calului, când umbla călare".

Cum spune Athos, nu ne aflăm pe vremea lui Carol cel Mare, modelul sacrosanct al vitejilor, ci în timpul domnului cardinal Richelieu, așa că în orice act de eroism se amestecă inevitabil politica și intriga. Cavalerul se numește acum gentilom și principala calitate care i se cere acestuia e bărbăția, ce trebuie dovedită pe toate planurile, și în viața publică, și în cea privată. Atribuțiile sexelor se diferențiază net, din perspectiva unei virilități triumfătoare, iar femeile au parte de o privire condescendentă. Curtea e reperul tuturor aventurilor, drumurile pleacă de aici și se întorc aici, dar modelul muschetarului e antipodul curteanului preocupat de intrigi, ambiții mărunte și de viața superficială. A fi muschetar înseamnă a căuta acțiunea, primejdia, a disprețui orice falsificare și orice diplomație, a fi tu însuți, chiar dacă ești în răspăr cu ceilalți și cu autoritățile. Entuziasm, paradă, generozitate, acestea sunt valorile dumasiene care

Scanat cu CamScanner

converg toate spre afirmarea libertăţii individuale. Căci ceea ce îi face cuceritori peste timp pe aceşti eroi este faptul că ilustrează încrederea omului în sine şi forţa de a-şi urma calea. La Dumas, Istoria transpusă în istorioară captivantă, a cărei scenă de desfăşurare e mai mult alcovul, hanul, crâşma, locurile tainice decât câmpul de luptă, îşi arată faţa sa umană, destul de diurnă, şi, mai ales, se justifică într-un mod strict particular, prin canavaua unor pasiuni ale momentului, destul de concrete, destul de neechivoce, care îmbracă la suprafaţă formele consacrate, eterate, sublimate, ale cavalerismului. O istorie ce se arată zgârcit, mai degrabă ca fundal, printr-o dimensiune picarescă, sociologică, a mediilor diverse. Şi morala eroului „se îmbogăţeşte" cu note picareşti. De fapt, romanul de aventuri oferă o demnitate nouă subiectelor picareşti prin adăugarea unei doze de idealism şi prin plasarea unei acţiuni de multe ori neverosimile, cu numeroase răsturnări de situaţii, într-un decor mai autentic.

E în natura acestei scheme epice să absolutizeze puterea erosului, considerându-l motorul vieţii şi catalizatorul eroismului. Un eros-suferinţă în cele din urmă, prin confruntarea eroilor cu un destin implacabil, din care ies imuni şi maturizaţi. Se creează în acest plan un vacuum interior, pentru ca personajul să rămână în schema aventurii, ca principiu activ, dinamism exclusiv, adică acţiune măreaţă, copleşitoare. Suntem departe de echilibrul dintre acţiune şi contemplaţie al epopeilor homerice, care dădeau impresia unei lumi organice, rotunde, ca şi de evocarea istorică sadoveniană. Eroii lui Dumas sunt exuberanţă şi vitalitate, aşa că accidentele erosului şi, în general, evenimentele vieţii interioare nu merită prea multă atenţie. Mai degrabă Sadoveanu îl urmează pe Dumas în schema romanului iniţierii, *Ucenicia lui Ionuţ* fiind cavalcada aprinderii şi stingerii erosului într-un erou născut nu pentru împlinirea individuală, ci pentru a sluji un destin colectiv. În raportul dintre interioritate şi exterioritate, evenimenţialul covârşeşte, marele merit al lui Dumas fiind o pasiune a povestirii „care ajunge la o povestire despre pasiune, întrucât aceste intrigi epuizante se întemeiază în mod necesar pe fiinţe ieşite din comun, înzestrate cu toată energia pe care Dumas o purta în el însuşi"[106].

106. Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey, *Dictionnaire des écrivains de langue française*, A-L, Paris, Larousse/VUEF, 2001, p. 557.

Scanat cu CamScanner

Sistematic, la baza tuturor aventurilor muschetarilor se află un mobil erotic – iubirea tinerească, înflăcărată, a lui d'Artagnan pentru o femeie, salvarea onoarei alteia (a reginei care i-a dăruit eghileții ducelui de Buckingham), răscumpărarea unei mari trădări în dragoste (cea suferită de către contele de La Fère, alias Athos, din partea demonicei lady Clarick) etc., dar geniul narativ al autorului se debarasează de dezbaterea pasiunii, lăsându-se antrenat numai pe orizontala unei acțiuni trepidante.

Deși rămâne impuls epic, iubirea capătă, în acest context marcat de mașinațiuni politice, manifestarea diminuată a unei aventuri galante ce trebuie, obligatoriu, adăugată în palmaresul oricărui erou. Dragostea pentru o femeie se arată slujind-o și nu e satisfacție mai mare pentru un gentilom decât aceea de a-i fi de folos prin faptele brațului său. Nu există cupluri adolescentine, pure, care să descopere, în sânul naturii, deliciile dragostei, doar amoruri clandestine pândite mereu de vigilența celui de-al treilea sau de-al zecelea ochi incomod. Dragostea mai mult se demonstrează decât se trăiește, scenele „de sentiment" sunt rare, căci ele sunt mai puțin interesante epic decât drumurile și luptele pentru ca întâlnirile să fie posibile. Or acestea nu sunt posibile decât rareori și toate cuplurile pasionale se destramă prin moartea unuia dintre amanți: d'Artagnan o pierde definitiv pe doamna Bonacieux, care moare otrăvită de Milady chiar când era pe punctul de a fi salvată, Ana de Austria pe Buckingham, ucis de complotul cardinalului. Happy-endul nu e obligatoriu, e chiar foarte rar, iar povestea de dragoste are menirea de a ilustra puterea celui care renunță, se consolează, se vindecă. Măsura internă a romantismului, spune Toma Pavel, este dezbaterea dintre interiorizarea idealului și veridicitate; față de romanele idealiste – clenistice, cavalerești, pastorale –, în care dorințele personajelor se manifestă ca dorințe-destin, angajându-le din chiar momentul nașterii spre țintă și satisfacție, romantismul acceptă cu resemnare „atât distanțarea dintre sufletul fermecat și lume, cât și ineficacitatea dorinței", realizând „o retragere spectaculoasă în raport cu idealismul (vechi sau modern), care promova credința în forța și invulnerabilitatea individului"[107].

În dragoste deci, mai mult efecte, încercări, lovituri de teatru decât trăire autentică. O optică mai terestră și, într-un anume fel, mai „sănătoasă", mai adecvată moralei ușor libertine a acestui grup de eroi uniți nu numai prin coeziunea desăvârșită, ci și prin

107. Toma Pavel, *op. cit.*, p. 195.

Scanat cu CamScanner

bravadă. Exaltarea formelor vieţii exterioare motivează un *modus vivendi* ce promovează virilitatea atotputernică, voluntaristă şi chiar amorală. Ca şi în romanul cavaleresc, iubirea pretinde a avea puterea de a decide destinul celorlalţi, al unor popoare la urma urmei, femeile, din alcovul unde sunt izolate, trag sfori sau chiar insuflă sincer anumite convingeri celor în stare să decidă. Iubita e atât armă de luptă, cât şi mijloc de şantaj, dar opinia curentă a bărbaţilor este una superioară şi orgolioasă: „Cu valeţii e ca şi cu femeile: trebuie să ştii să-i pui de la început la locul lor". Chiar domnul de Tréville vede în fiecare ipostază feminină particulară o Dalilă în stare să te vândă şi pentru zece pistoli. Cavalerismul este mai degrabă o meserie cu regulile ei. Una dintre ele cere ca între membrii grupului să nu existe secrete, „afară doar dacă cinstea vreunei doamne ar suferi de pe urma destăinuirii". Iar a profita de generozitatea femeilor e un fapt deja înscris în mentalitatea epocii, în Franţa lui Ludovic al XIII-lea, unul dintre păcănturile binecuvântate pentru adulter:

> „Pe vremea aceea îţi croiai drum cu ajutorul femeilor, fără să roşeşti. Acelea care nu erau decât frumoase îşi dăruiau frumuseţea, şi de acolo vine, fără îndoială, zicala: *Cea mai frumoasă fată din lume nu poate da decât ce are.* Femeile bogate dăruiau, pe deasupra, o parte din avutul lor, şi s-ar putea cita o mulţime de eroi ai acelor zile galante care nu şi-ar fi câştigat nici vaza, şi nici bătăliile fără punga, mai mult sau mai puţin căptuşită, pe care iubitele o atârnau de oblâncul şeii lor".

Vremuri ciudate, recunoaşte naratorul, când între dragoste şi interes nu se prea poate face diferenţa. Bărbaţii dau protecţie, femeile o răscumpără cu bani. În aceste condiţii, dragostea se măsoară prin manifestări exterioare şi intră în aceeaşi viziune combativă, la capătul căreia se află o nouă cucerire pe frontul mai îngust, dar la fel de periculos al alcovului. Aşa că, potrivit sfaturilor prea puţin „pravoslavnice" ale prietenilor săi,

> „d'Artagnan se socotea la Paris ca pe câmpul de luptă şi, nici mai mult nici mai puţin, ca pe meleagurile Flandrei; acolo, spaniolul, aici, femeia. Peste tot, un duşman de învins, peste tot, daune de cerut".

Iniţierea erotică e necesară, flacăra pură a primei iubiri e firească şi ea, dar nu mai mult decât ca prag al maturizării eroului. Iubita e scoasă din scenariu printr-o moarte violentă,

Scanat cu CamScanner

pentru ca episodul „dragostei de tinerețe" să fie considerat încheiat și acțiunea să avanseze. La fel va proceda și Sadoveanu în cazul cuplului Ionuț – Nasta.

Femeia e o provocare a virilității și, dincolo de aceasta, ea contează și nu contează, căci metresa căreia un muschetar îi este cu adevărat fidel e spada sa. Nimeni nu s-ar recunoaște subjugat de farmecele vreuneia, cucerirea e o probă obligatorie pentru fiecare bărbat, un motiv de laudă personală. Idealul transcendent întruchipat de vreo Dulcinee s-a pierdut cu totul. Mai degrabă, femeia e percepută prin prisma furtunii și a dezastrelor pe care le poate stârni, prin inconstanța ei, în sufletul unui bărbat: Aramis se gândește serios la călugărie ori de câte ori scrisorile de la misterioasa lui iubită întârzie să sosească, Athos trăiește încă sub spectrul unei mari dezamăgiri care l-a făcut un apatic și un băutor de neînfrânt, Porthos e mereu nemulțumit de insuficienta devoțiune „materială" a văduvei notarului, pe care o frecventează cu un amestec de sinceritate și interes. În fine, înflăcăratul d'Artagnan vede în doamna Bonacieux o ocazie de divertisment, potrivită modei vremii, un amor galant și nestatornic, și doar dispariția ei misterioasă o face mai prețioasă. Ceea ce nu-l va împiedica, între timp, să se lase atras de diabolica Milady sau să se bucure de dăruirea sinceră și naivă a cameristei ei. Fidelitatea medievală e o dulce amintire, erosul pare mai mult o chestiune de recuzită, femeile un trofeu ce merită etalat, între intimi doar, căci, majoritatea legăturilor fiind adulterine, dragostea rămâne „sub pecetea tainei".

Dacă femeile par în afară fragile și e o chestiune de onoare să le protejezi, se va dovedi însă că nici bărbații nu sunt pentru ele decât uneltele prin care ambiția feminină se îndreaptă către realizare. Mai degrabă decât dragostea, un război subteran unește cele două sexe. Nu avem un tablou interior al îndrăgostitului, fie el bărbat sau femeie, doar manifestări de curaj, doar declarații. Cât de credibile sunt ele? Cât e modă (e de bonton să ai un amant, e aproape o regulă) și cât e simțire adevărată în tot acest scenariu? Greu de spus, impresia generală e că ne aflăm într-un plan al mimării unor forme de viață care asigură impresia de trăire efectivă: o viață multiplă, agitată, clandestină, periculoasă. Pericolul pare să fie și hrana sufletelor feminine hărăzite unor existențe de plan secund, care dejoacă însă, prin abile manevre de culise, strategiile prim-planului masculin. Așa simt ele că trăiesc, așa simte și regina, și camerista ei, Constance, și aventuriera, diabolica Milady.

Scanat cu CamScanner

Cert este că, în competiţie cu tentaţia afirmării de sine, dragostea e foarte departe de acea forţă transcendentă pe care o deţine în întreg secolul romantic. Romantismul este, pentru Dumas, mai mult o tehnică bine însuşită decât o convingere intimă. Dincolo de declaraţii, se va vedea că, în reuşita aventurii, nu impulsurile feminine au rolul de căpetenie, ci solidaritatea masculină. Eroii lui se vindecă relativ repede de lestul unei suferinţe amoroase şi sedimentele unei atare experienţe nu se văd nicăieri. D'Artagnan va ajunge un militar de carieră, altfel un ins prozaic, care şi-a folosit iscusinţa în planul vieţii practice, preţuind comoditatea burgheză. Imaginea sa din *După douăzeci de ani* e departe de promisiunile pe care le îndreptăţea în tinereţe. Capacitatea lui se pune în valoare doar în cadrul grupului, prin contaminarea cu noblеţea lui Athos, cu eleganţa lui Aramis, cu verva lui Porthos. Dacă d'Artagnan ar fi continuat să trăiască alături de cei trei bărbaţi, spune scriitorul, ar fi devenit un ins superior. Aşa, viaţa care devine pur şi simplu viaţă, adică mecanism orb, îl îndepărtează de elanurile tinereţii şi şterge chiar şi unda de poezie pe care i-o lăsase amintirea graţioasei doamne Bonacieux. Dar, dincolo de nota dezamăgitoare, Dumas arată astfel cum eroismul e un mijloc de a te opune unei vieţi terne. Căci, chemat din nou „la arme", cavalerul de patruzeci de ani redevine îndată cel pe care îl ştiam.

Pe lângă multele scăderi ale romanului, marele merit al lui Dumas stă în portretizarea muschetarilor, personajele cele mai realizate artistic, şi în evidenţierea puterii formatoare a acestui grup complementar, unit de cunoscuta deviză „Toţi pentru unul şi unul pentru toţi!", grup pe care nicio împrejurare a vieţii, private sau politice, nu îl poate destrăma. Imaginea omului perfect, pe care cavalerul medieval îl reprezenta de unul singur, se încheagă aici din patru fragmente, ca sferturile unui cerc, şi d'Artagnan recunoaşte că „unii fără alţii suntem fără cap şi fără picioare". Cvartetul se împarte în cupluri de personaje, epuizând toate combinaţiile posibile şi, chiar dacă aceste cupluri se vor afla şi pe baricade diferite, ca în *După douăzeci de ani*, deviza lor rămâne valabilă până la moarte. Mor pe rând, în *Vicontele de Bragelonne*, trei dintre ei şi, în acelaşi timp, moare câte puţin fiecare dintre cei rămaşi, ceea ce înseamnă că ciclul îşi autodetermină întinderea. În zugrăvirea muschetarilor, există numeroase note realiste, extinse şi prin prezenţa acelor dublete ale eroilor care sunt scutierii, ceea ce nu se aplică în cazul celorlalte personaje, un fel de *deus ex machina*, simpli

Scanat cu CamScanner

declanșatori și susținători ai acțiunii, concepuți după rețeta romantică a opoziției: rege – cardinal, garda domnului de Tréville – gărzile lui Richelieu, Milady – Constance etc.

„Democratizarea" erosului

Gruparea personajelor în sisteme coerente, pe linii de antiteză și complementaritate, reeditează, prin rolurile atribuite, spiritul conflictual al narațiunii primare, basmul. Ca și în epicul folcloric, valorile morale sunt judecate în acțiune, personajul întruchipează destinul umanității, iar triumful este rezervat legilor naturale. În plan feminin, repartiția personajelor urmează două tipuri sociale: cameriste și stăpâne, nobile și umile. Stăpâna cu suflet diabolic, servitoarea cu suflet generos și sincer, demon și înger, călău și victimă (Milady – Ketty) sau servitoarea după chipul și asemănarea stăpânei (Constance Bonacieux – Ana de Austria). Prezența numeroaselor servitoare „bune" ține de doctrina idealismului modern: măreția sufletească se poate găsi pe orice treaptă a societății, cum a arătat și Hugo prin Fantine sau Esmeralda, firea poate dărui „doamnei de neam mare un suflet hâd și josnic, iar cameristei o inimă aleasă, de ducesă".

Doamna Bonacieux pare a fi ipostaza terestră și diminuată a Doamnei inimii și, în aceste condiții, frumusețea ei nu mai trebuie să fie perfectă. Semnalmentele după care micuța negustoreasă nu putea fi considerată o doamnă din lumea aleasă: mâinile albe, dar lipsite de finețe și picioarele care „nu arătau a boieroaică". Pentru un aspirant la ordinul muschetarilor însă,

> „... tânăra femeie întruchipa *aproape idealul* [s.m.] în dragoste. Frumoasă, misterioasă, cunoscând o mulțime de taine ale curții, taine ce împrumutau trăsăturilor ei grațioase o încântătoare seriozitate, ea putea fi bănuită de a nu avea inima rece – farmec ce prinde și mai grozav în mreje pe tinerii îndrăgostiți".

„Portretul-robot" al Doamnei se modifică fundamental prin acest element nou și surprinzător, accesibilitatea, ce face pandant cu mai vechea imagine a „iubitei vrăjmașe". Cuplul este apoi și el prea puțin „canonic", relația dintre femeia măritată, de douăzeci și cinci-douăzeci și șase de ani, cu un soț mult mai în vârstă, avar și poltron, și tânărul de douăzeci de ani, care

Scanat cu CamScanner

cunoaşte pentru prima dată fiorii dragostei, e mai degrabă subiect de nuvelă boccacciană. În bildungsromanul său eroic, Sadoveanu va destina iniţierii erotice a lui Ionuţ Jder, personaj care a fost deseori comparat cu gasconul d'Artagnan, o adolescentă pură. Constance Bonacieux îi este superioară acestui „aproape un copil" şi prin experienţa amoroasă, şi prin cea a mediului de la curte, temperându-i înflăcărarea, gelozia nestăpânită şi încrederea oarbă prin suspiciune, măsură, prevedere. Imaginea iubitei se „democratizează", ea poate proveni şi din păturile inferioare, şi capătă realism. Dragostea înseamnă, în aceste vremuri tulburi, în primul rând încredere în celălalt şi se probează prin încredinţarea unui secret preţios. D'Artagnan şi-o dovedeşte jurându-i iubitei discreţie desăvârşită, chiar cu preţul vieţii, iar „tânăra femeie îi încredinţă atunci grozava taină pe care întâmplarea i-o dezvăluise şi lui, în parte, în faţa Samaritencei [relaţia reginei cu Buckingham, n.m.]. Astfel şi-au mărturisit unul altuia şi dragostea lor". Tot ca demonstraţie de iubire, uciderea „rivalului" nemerituos, contele de Wardes, pe care i-o cere Milady lui d'Artagnan. Idealismul în dragoste există, dar nu mai mult decât trebuie, nu mai mult decât pretinde unicul ideal păstrat neştirbit din „ideologia" cavalerească, codul onoarei, care înseamnă respect al cuvântului dat şi al promisiunii faţă de sine, dueluri după tipic, nepăsare faţă de moarte şi, nu în ultimul rând, fidelitate faţă de suveran.

Aceasta este imaginea „nuvelistică" a dragostei şi trebuie să recunoaştem că e ipostaza care îi reuşeşte cel mai bine lui Dumas. Când e vorba de cuplul „înalt", gen Buckingham – Ana de Austria, naraţiunea respiră teatralitate şi convenţionalism dus până la limită. El e o fiinţă „uluitoare", cavalerul desăvârşit, gentilomul perfect, neînfricat, răsfăţatul a doi regi, bogat, chipeş, elegant şi... de treizeci şi cinci de ani. Trăia „una din acele vieţi de basme", se simţea o fiinţă excepţională, „încredinţat că legile care-i cârmuiesc pe ceilalţi muritori nu pot să-l atingă". Cea mai mare ispravă a sa este că reuşeşte să se facă iubit de frumoasa şi mândra Ana de Austria. Declară că regina e Dumnezeul lui, ţara lui, suveranul lui:

> „Mi-a cerut să nu trimit protestanţilor din La Rochelle ajutorul pe care îl făgăduisem, şi nu l-am trimis. Îmi călcam astfel cuvântul, dar nu e nimic: îi împlineam dorinţa; şi nu mi-a fost oare răsplătită cu prisosinţă supunerea mea, când tocmai acestei supuneri îi datorez portretul ei, spune?".

Scanat cu CamScanner

Într-adevăr, în încăperea secretă a palatului său, o capelă mică, luminată puternic de o sumedenie de lumânări, d'Artagnan are ocazia să vadă uimit că

> „deasupra unui soi de altar, și sub un baldachin de catifea albastră, încununat cu pene albe și roșii, era portretul în mărime naturală al Anei de Austria, portret atât de asemănător, încât, zărindu-l, d'Artagnan scoase un strigăt de uimire: ai fi zis că regina sta gata să vorbească. Dedesubtul portretului, pe altar, se găsea caseta în care erau eghileții în diamante.
>
> Ducele se apropie de altar, îngenunche așa cum ar fi îngenuncheat un preot în fața lui Isus, apoi deschise caseta".

Cuplul înalt e construit în deplinul respect al canonului - unde ideea iubirii ca religie ocupă locul central –, personajele istorice intră sub ambalajul cuplului din romanul cavaleresc, devenind niște fantoșe care se mișcă în acest cadril politic, în care Dumas le acordă locul central, justificând cursul istoriei prin pasiunile lor secrete. Jocul, convenția sunt aplicate ca la Cervantes, formalismul nu ajunge însă la manifestări ridicole, dar nici nu reușește să imprumute „spiritul" medieval, ci se lasă „umplut" de elementele de civilizație și de mentalitățile contemporane. Acolo, ideea de Doamnă susținea din fundal întreaga aventură, aici, o doamnă reală e scoasă în față pentru a justifica mașinațiunile politice.

Contradicția în sânul aceleiași individualități – aparența desăvârșită și interioritatea detestabilă sau invers – e schema romantică folosită fără greș pentru a face și mai pregnant un personaj. Dulceața și grația Anei de Austria pălesc în fața perfidei Milady, tipul perfect al intrigantei. Piesă a romanului de curte, cu rădăcini străvechi în împărăteasa mașteră din basm, intriganta e varianta feminină a opozantului, cea care luptă cu alte arme decât vajnicele amazoane, arme ascunse și perfide, între care seducția și șantajul sunt pe primul loc. Între multiplele măști pe care le poartă personajele dumasiene, ea e omul cu cele mai multe identități: fostă soție a lui Athos, o străină stabilită într-un orășel împreună cu fratele ei, preot (de fapt amantul care intenționa să o mărite avantajos pentru ca astfel să se căpătuiască amândoi), văduva lordului de Winter, vânând averea familiei acestuia fără a se da îndărăt nici de la crimă, în fine, agentul secret al lui Richelieu.

Femeia fatală e reprezentarea „frumuseții rele", are chip diafan de înger – „făptură blondă și palidă, cu plete lungi,

Scanat cu CamScanner

unduindu-i pe umeri, cu ochi mari albaştri, visători, cu buze trandafirii şi mâini de alabastru" –, dar portretul ei e un mare oximoron care trădează, sub aparenţa tentantă, miezul diabolic: privire veninoasă şi trup de odaliscă, fascinaţia răului cu învelişul seducător, o altă Judith a Vechiului Testament, seducătoarea cumplită care arată că senzualitatea izbuteşte acolo unde puterea războinică e neputincioasă. Secretul „frumoasei leoaice" stă într-un erotism confecţionat după şablonul „clasic": ochi de jăratic, scâncet, afişarea fragilităţii, mişcări feline studiate. Ispita îşi construieşte o aparenţă „obiectuală", în care autoexpunerea se combină strategic cu pasivitatea. Înger în afară – frumoasă, poetică şi drăgăstoasă –, dar demon în interior, înfierată cu stigmatul crinului. Între frumuseţe şi urâţenie nu e decât un pas, când e ultragiată, chipul atât de frumos apare schimonosit de turbare şi aproape hâd, divulgând natura ei bipolară, în care Eros coexistă cu Thanatos. Galeria de fiinţe similare e prodigioasă: Salomeea, Pandora, Lilith, Medusa, cumplita Gorgonă, Circe, sirenele ademenitoare şi ondinele fără suflet. În faţa ei, bărbatul e fragil, victimă sigură a acestei *vagina dentata*.

„Echivocul perfid" e chiar principiul după care funcţionează femeia fatală, spune Corina Ciocârlie, un echivoc experimentat ca temperatură a trupului (când fierbinte, când de gheaţă) şi ca ritual erotic, căci afrodisiacul pe care îl reprezintă aprinde, dar şi înmoaie puterea masculină[108]. O asemenea femeie poate naşte doar o patimă tenebroasă, iraţională şi irepresibilă, demonstraţie a puterii de fascinaţie a răului, pe de o parte, dar şi a tendinţei de a distruge „diavolul", de cealaltă parte. D'Artagnan trăieşte amestecul straniu de adoraţie şi ură, de atracţie şi dispreţ, suficientă atracţie însă cât să uite şi de „dragostea ideală" faţă de Constance, şi de dăruirea totală, sinceră şi necondiţionată a cameristei Ketty. Morala ciudată a acestui erou, un fel de „scopul scuză mijloacele", îl determină să încerce a-şi recupera iubita cucerind alte femei: ca s-o găsească pe Constance caută s-o seducă pe Milady, ca să ajungă la Milady îi seduce camerista. Cu tot patosul de moment, femeile se aşază într-o ecuaţie mult mai cuprinzătoare decât cea erotică, o ecuaţie ce vizează satisfacerea egoului – „focul râvnei şi al mândriei" –, iar dragostea e provocare şi amor propriu, asezonată cu jurăminte false, scrisori ticluite, identităţi de împrumut.

108. Corina Ciocârlie, *Fals tratat de disperare*, Timişoara, Editura Hestia, 1995, p. 91.

Scanat cu CamScanner

Figură androginică – femeie care „n-avea nimic femeiesc", pentru că ține, ca orice seducătoare, de calea luptei cu mijloacele dragostei, „o minte arzătoare, o minte nu de femeie, ci de poet", cum spune Athos –, Milady e geniul rău al acestei lumi, cea mai puternică piesă a ei, personajul ce servește cel mai bine intriga unei emasculări, din fericire și conform logicii narative, ratate. Ea însăși se consideră în afara oricărei clasificări, o specie aparte în lumea de „femeiuști" și, chiar afectată de sentimente, declară: „eu nu leșin, eu mă răzbun". Un androgin care, unind inteligența masculină cu energia feminină, ar trebui să funcționeze ca un mecanism perfect, dacă nu i s-ar opune un alt mecanism perfect, rezultat din concentrarea de calități complementare a cvartetului muschetarilor. Căci nu putem să nu ne întrebăm dacă ar fi reușit, oare, d'Artagnan s-o învingă de unul singur?

Romanul fiilor fără mame

În romanul de aventuri, femeia nu e mai mult decât pretext al acțiunii eroice și, dacă n-ar exista, ar trebui inventată numai pentru aceasta. În rest, e obiect din recuzita unei masculinități pursânge care, ca să se dovedească „mai virilă", apelează la formele vechiului sistem al curtoaziei. Nu știm cât le plac acestor eroi femeile și cât le place imaginea pe care relația cu ele le-o furnizează. În turnirul fanfaronadei cu sinceritatea, balanța înclină spre aspectele exterioare, de etalat, de trâmbițat. Rolul femeilor e unul de moment, determină acțiuni, dar nu schimbă vieți, ca la Scott. Atitudinea de prosternare a dispărut în esență, evident, și fiorul metafizic, și chinurile dragostei, dar ea, femeia, e necesară în scenariu ca experiență erotică de care te vindeci întotdeauna, ca factor de divertisment sau pur și simplu ca trofeu de arătat lumii. Romanul de aventuri combate, în felul său „ușuratic", donquijotismul. Un alt tip de contestare vine dinspre romanul realist și primul semnal al acestuia poate fi depistat în *Logodnicii* lui Manzoni.

În orice caz, în romanul de aventuri dumasian, femeia nu există decât pentru a servi cauza masculină, așadar ca variantă venusiană, tentantă, activă, mobilizatoare, asociindu-și „în subtext" note artemidice prin voluntarism, prin implicarea ei în intriga politică. Ipostaza demetrică e absentă cu totul și lucrul acesta produce dezastre. Se poate vedea din ultimul ro-

Scanat cu CamScanner

man al muschetarilor, *Vicontele de Bragelonne*, care e un roman al fiilor fără mame şi fără familie: nu numai Raoul, ci şi fiul lui Carol I, al ducelui de Buckingham, al contelui de Wardes, al episodicului Biscarat, al lui Milady (apărut şi mort în romanul precedent, prezent acum prin rememorările celorlalţi), în fine, al lui Ludovic al XIII-lea, care nu este nici el, întru totul, o excepţie[109]. Raoul, omul fără identitate, fiul a doi bărbaţi „deghizaţi", prin definiţie celibatari, un preot (Athos) şi un cavaler rătăcitor (ducesa de Chevreuse), ce trăiesc o aventură de-o noapte, va muri. Lipsa feminităţii catalizatoare lasă personajelor toată libertatea, dinamismul extrem ducând în cele din urmă la entropie, pulverizare, eşec, aneantizare. Scott îşi încheie romanele odată cu constituirea/refacerea cuplului şi integrarea lui în mecanismul devenirii. Iubirea cavalerească nu dusese nici ea la destabilizarea familială, ceea ce însemna că lumea poate merge înainte. Ba chiar, iubirea cavalerească a construit, ca excepţie, şi o variantă a eroismului conjugal: cea din *Érec şi Énide*.

La Dumas, e simptomatic faptul că nu există soţii care să fie doar soţii, nu şi amante, la fel cum nu există nici mame care să fie mame autentice. Gelozia viitorului Rege Soare pe Mazarin, amantul reginei, marchează relaţia mamă – fiu. La acest nivel psihanalitic, se poate găsi explicaţia notei crepusculare a ciclului muschetarilor, indusă de veşnica rătăcire a eroilor de prim-plan, dar mai ales de destinul moştenitorilor, sortiţi să străbată la nesfârşit labirintul intrigilor, fără a ajunge la ieşire, fără a li se da şansa fructificării rădăcinilor, cu fireasca împlinire individuală în cadrele vieţii private. Absenţa căminului, absenţa mamei prelungesc rătăcirea prin labirint, cu ipostazele sale: curtea (a lui Ludovic al XIV-lea) sau închisoarea. Se creează astfel premisele unei crize de identitate – temă subtextuală la Dumas –, devin posibile deturnările şi substituirile frauduloase, cum e cea dintre un episodic ţap ispăşitor, Seldan, care-şi strigă, fără încetare, mama, şi fratele cel geamăn al regelui Franţei, iar apoi dintre acesta şi regele Franţei însuşi. Lumea nouă, a fiilor, care se naşte după haosul şi confuzia Frondei, e obsedată să refacă mitologia taţilor, dar nu reuşeşte, nu pentru că mitul ar fi prea greu accesibil, ci pentru că n-are în spate suflul energetic şi

109. Mariana Neţ, *Mitul muschetarilor*, în „România literară", nr. 28/2002, http://www.romlit.ro.

Scanat cu CamScanner

vindecător al femininului matricial. Dumas proiectează, în negativ, rolul stabilizant și evolutiv al acestui feminin în istorie.

Alessandro Manzoni, *Logodnicii*: o lume ideală într-un secol sălbatic

Manzoni realizează o sinteză tipică pentru romantismul îmblânzit. *Logodnicii* „marchează în peisajul romantic un moment de echilibru, năzuința de a scoate romanul istoric din tiparele «genului frenetic»"[110]. Continuator original și grandios al lui Scott, scriitorul italian e autorul unui singur roman devenit capodoperă. Țelul evocării rămâne susținerea conștiinței naționale și, ca în toate ariile de cultură lipsite de un stat național, și aici romanul istoric își asumă misiunea de a-l pretinde. *Logodnicii*, operă reprezentativă a *Risorgimento*-ului, o face indirect, înlocuind o asuprire cu alta, dominația habsburgică a Italiei primei jumătăți a secolului al XIX-lea cu cea spaniolă din secolul al XVII-lea. Însă în chiar miezul structurii epice romantice, se insinuează semnele negării sale, romanul fiind apreciat drept „una dintre acele lucrări capitale care inaugurează în istoria artei o epocă nouă, epoca realului"[111]. Romantismul manzonian realizează un precar echilibru între trecut și viitor, scriitorul este un modern care nu-și uită educația în spirit iluminist – prezentă prin ideile morale incluse în fabulă, prin viziunea paternalistă și prin eroul ignobil –, dar care avansează spre direcția realistă prin cuprinderea vieții și în extensie, și în profunzime, subminând schemele livrești, fanteziste.

Cavalerii sunt înlocuiți cu ființe umile, ceea ce înseamnă eliberarea de tiparele comportamentale și acces la complexitate, iar în plan stilistic, renunțarea la retorica înaltă, o oarecare deromantizare, necesară după supralicitarea codului cavaleresc. A face istorie înseamnă, pentru Manzoni, a descoperi modul de comportare al oamenilor simpli. Schematismul de principiu, pus în slujba ilustrării unei teze, e înlăturat în favoarea unei viziuni mai realiste și mai verosimile. Profunzimea personajelor, epuizate în toate determinările sufletești pe care le poate oferi o situație de criză, îl arată pe Manzoni superior lui Scott. Idealizarea

110. Tudor Olteanu, *op. cit.*, 141.

111. Francesco de Sanctis, *Studii critice*, traducere, cuvânt înainte și note de Ștefan Crudu, București, Editura Univers, 1982, p. 347.

Scanat cu CamScanner

romantică, ca şi situarea individului în relaţii de violentă antiteză nu se puteau realiza decât în detrimentul individualului şi eludând tocmai dimensiunea interioară a proceselor transformatoare, care apar astfel ca spectaculoase şi, implicit, artificiale. Dilema romantică înseamnă, inevitabil, simplitate, realiştii celei de-a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea vor descoperi că lumea e mult mai complexă decât pretindeau predecesorii lor. Eroii romantici îşi schimbă brusc traiectul existenţei, indiferenţi la condiţiile exterioare ale vieţii, demonstrând că mântuirea şi pierderea omului se află în el însuşi, realismul le condiţionează opţiunile introducând presiuni diverse – societatea, natura proprie, împrejurările vieţii – şi dăruindu-le o structură mai articulată şi, pe cât posibil, exhaustivă.

Manzoni păstrează intriga romantică, cuplul său e descins din basm şi, reprezentând Binele, înfruntă Răul, puterea morală se opune puterii politice şi o biruie, dar „eroii" sunt evitaţi în ambele tabere, expunerea în faţa primejdiei fiind semn de iresponsabilitate şi de sfidare a ordinii sociale care aşază firesc oamenii în „categorii", în sisteme de alianţe. Dacă Scott credea că imperfecţiunea statului premodern suscită impulsurile cavalereşti în rândul aristocraţiei, Manzoni consideră că aceste virtuţi au existat întotdeauna în rândul oamenilor din popor, al căror mare merit este acela că reuşesc să le exercite nu datorită, ci în pofida nedreptăţii sociale[112]. Eroismul, dacă există, este al clasei de jos, al oprimaţilor, dar el nu înseamnă să modifici lumea prin fapta personală, ci mai degrabă să poţi să o suporţi printr-o pasivitate susţinută subteran de atenţie, de disponibilitate faţă de schimbarea circumstanţelor şi de încredere în justiţia divină. Atitudinea, specifică lui Manzoni, a fost numită, după personajul care o reprezintă cel mai bine, donabbondianism, ca termen opus donquijotismului, ce a exaltat nebunia şi riscul în numele unui idealism excesiv[113]. Donabbondianism, respectiv un cult al „conservării" insului, care, conştient că nu poate schimba evenimentele, trebuie să se adapteze şi chiar să se manifeste cameleonic pentru a supravieţui până ce împrejurările îi vor fi favorabile. Crezul preotului don Abbondio este că „un om cumsecade, care-şi vede de sine şi se ocupă numai de ceea ce-l priveşte, nu poate avea niciodată necazuri".

112. Toma Pavel, *op. cit.*, p. 240.
113. v. G. Călinescu, *Donabbondianismul*, în *Scriitori străini*, p. 702-707.

Scanat cu CamScanner

Individualismul romantic, cu vocația riscului și a răzvrătirii, evoluează în plan social spre opțiuni temperate, prudente, flexibile. Nici îndrăgostiții lui Manzoni nu se poartă altfel, nu înfruntă pericolul, în fața căruia n-ar avea nicio șansă, dat fiind noneroismul lor funciar, de „oameni de treabă", cu frică de Dumnezeu, ci fug din calea lui până la dezamorsarea stării de criză. Când Renzo, terorizat de gândul că Lucia ar fi putut muri de ciumă, îi comunică protectorului său, călugărul Cristoforo, intenția de a se răzbuna pe cel care a declanșat tot răul, e mustrat aspru și învinuit de păcatul trufiei. Nu oamenilor le este dat să-și facă dreptate și să împartă pedepse, o fac în locul lor foametea, războiul și, mai ales, ciuma, factorii mâniei divine, în puterea căreia stă selecția morală și salubritatea socială. „Imunitatea" furnizată de donabbondianism se dovedește, iată, a fi salutară.

Istoria romanului lui Manzoni nu iese din schema erotică cunoscută, întâlnită și la Scott, și la Dumas, totul se întâmplă între obstrucția în calea constituirii unui cuplu și înlăturarea ei, dar nimic altceva nu mai sună cunoscut. Episodul erotic e singurul fir al intrigii, în fundal se simte însă că drama cuplului este de fapt o metonimie, e drama întregului popor italian menținut în înjosire națională și fărâmițare. Starea de criză din romanele lui Scott devine la Manzoni una permanentă și se datorează fragmentării Italiei și dependenței statelor ei de marile puteri străine intervenționiste. Prin Renzo și Lucia, actorii „umili" apar pentru prima dată într-un alt tip de roman decât cel idilic sau sentimental. Protagoniștii sunt doi tineri țărani dintr-un sat din ducatul Milanului al anului 1628: el, un țesător destoinic și cu dragoste de muncă, altfel „un tinerel nepriceput", de doar douăzeci de ani, ea, o fată sfioasă, frumoasă și pură, pe care pusese ochii potentatul local, don Rodrigo, care o vrea din capriciu dominator, un fel de drept feudal la *prima nocte*. Acesta îl împiedică pe preotul satului să-i cunune, pune la cale răpirea fetei, dar cei doi fug în lume pe cărări diferite, la recomandarea binevoitorului călugăr Cristoforo, un fel de Cavaler Rătăcitor al lumii ecleziastice. El ajunge în Milano în chiar zilele răscoalei pentru pâine și, din greșeală, e considerat instigator, urmărit și nevoit să se adăpostească în statul vecin. Ea pare să fie în siguranță la o mănăstire din Monza, dar Seniora, cea căreia îi fusese încredințată de rețeaua de întrajutorare a călugărului Cristoforo, cu complicitatea amantului ei, Egidio, o dă pe mâinile celui mai mare ticălos, unealta lui don Rodrigo, cavalerul fără

Scanat cu CamScanner

nume. Nu ajunge însă la discreţia lui don Rodrigo, căci Cel-fără-nume, veritabil „căpcăun din basme", cu iadul în suflet, se pocăieşte la vederea purităţii ei şi o predă arhiepiscopului din Milano, Federigo Borromeo. Pentru că nu se putea întoarce în raza de acţiune a persecutorului, Lucia rămâne în Milano, ca fată în casă la o familie înstărită. Între timp, peste toţi trece ciuma, îndrăgostiţii se îmbolnăvesc şi ei, dar îi supravieţuiesc, pe când tiranul moare, aşa încât cei doi se regăsesc, numai că un alt obstacol apare în faţa unirii lor, jurământul de castitate făcut de Lucia în noaptea în care ajunsese prizoniera Celui-fără-nume, ca jertfă pentru eliberarea ei. Călugărul Cristoforo o absolvă de legământul faţă de Fecioară, revin în sat unde sunt căsătoriţi de don Abbondio şi, cu banii obţinuţi din vânzarea avutului lor, se stabilesc într-un alt ţinut, unde Renzo va prospera ca proprietar al unei filaturi, iar Lucia ca mamă a numeroşi copii. Idilicul triumfă, viaţa lor va deveni liniştită, fericită şi, epic, extrem de plictisitoare, cum recunoaşte naratorul. Morala poveştii:

> „... necazurile vin adesea fiindcă li se dă prilejul; dar chiar şi purtarea cea mai prevăzătoare şi mai nevinovată nu e întotdeauna îndestulătoare să le înlăture, şi, atunci când vin, din vina noastră sau nu, încrederea în Dumnezeu le îmblânzeşte şi le face folositoare pentru o viaţă mai bună".

Un caz aproape clasic de erotologie idilică – aproximat doar de decorul politic convulsiv –, desprinsă din exerciţiul unui Longos cu ai săi *Dafnis şi Chloe*, respectiv dintr-o formulă romanescă instituţionalizată, ce pretinde ca iubirea să se nască dintr-o prietenie-fraternitate direcţionată în timp spre acumularea afectivă, propune un plus de autoritate a femeii (protectoare şi diriguitoare faţă de o masculinitate în formare) şi, ca final obligatoriu, căsătoria cu subînţelegerea fidelităţii matrimoniale[114].

Avem, în *Logodnicii*, şi o istorie amoroasă bazată pe conflictul romantic al contrariilor – libertate şi tiranie, inocenţă şi vină, angelic şi demonic –, care adună în jurul perechii de îndrăgostiţi o serie de frustratori şi de protectori. Primii se autoelimină sau se convertesc, aşa încât efectul de happy-end le revine celorlalţi şi, până la urmă, beneficiul surclasează paguba, înţelegând prin beneficiu inclusiv experienţa care te întăreşte şi îţi oferă învăţăminte pentru viitor. Istoria cuplului e decisă de istoria Seicentoului italian, cu dubla sa iradiere de putere, spaniolă şi

114. v. Mihaela Ursa, *Eroticon. Tratat despre ficţiunea amoroasă*, p. 170-177.

Scanat cu CamScanner

feudală, istoria mare e mai mult forță de sugestie, background, cu toate că e înfățișată cu scrupulul realist deprins de la Scott. Drama individuală devine dramă colectivă datorită acestui don Rodrigo, întruchipare a geniului rău al istoriei, care conjură toate forțele existente să se manifeste, atrăgând în hora lor pe cei mai umili actori, oameni care altfel ar trăi după principiul „trăiește și lasă-i și pe alții să trăiască". Dar doar materialul e istoric, lumea e morală și cea dintâi pe scara morală e Lucia. Centralitatea femeii e însă absolut involuntară, această Elenă modernă n-are merite în provocarea dezastrului, e doar o fată obișnuită asupra căreia s-a fixat ambiția și orgoliul unui puternic al zilei. Disproporția dintre miza acțiunii și amploarea ei relevă semnificația profund morală a evenimentului narativ, care, necomplicat epic, ar fi putut deveni foarte bine anecdota succintă a unui rapt reușit. De aici, dublul subiect al povestirii, cum a remarcat Francesco de Sanctis, „o istorie ideală, întrețesută și contopită într-o urzeală riguros istorică"[115].

Știința medierii: între moral și imoral, toleranța; între dreptate și abuz, adaptarea

Vinovat de toate aceste tribulații, ce se dovedesc, iată, și folositoare, e în primul rând preotul satului, care se lasă intimidat de amenințările seniorului și refuză să-i căsătorească. Laolaltă cuplul ar fi fost mult mai puternic, căci soția e mai puțin vulnerabilă decât iubita, despărțirea n-ar mai fi existat, ar fi existat cel mult pribegia în căutarea unui loc mai bun. Necăsătorindu-i, preotul încalcă, din frică, și o lege sfântă, și una omenească, judiciară, când avea ca alternativă calea dreaptă: să realizeze cununia și să raporteze superiorilor abuzul săvârșit asupra sa. Arhiepiscopul îl mustră cu cuvintele: „Nu știai că nedreptatea nu se întemeiază numai pe propriile puteri, ci mai cu seamă pe naivitatea și spaima celorlalți?"; iar don Abbondio recunoaște că și Perpetua, servitoarea lui needucată, spunea același lucru „vorbă cu vorbă". O unanimitate ce sugerează că aici e concentrată întreaga filosofie socială a scriitorului, o filosofie proprie epocilor de agresiune, cum a fost și Lombardia secolului al XVII-lea sub dominația spaniolilor, replică a Italiei contemporane sub stăpânirea habsburgică. Dar dacă rigoarea

115. Francesco de Sanctis, *op. cit.*, p. 343.

morală e a slujitorului bisericii, atemporal în esenţa lui, frica e a omului istoric, aflat „sub vremi", şi e, la urma urmei, de înţeles.

Marea opoziţie pe care o stabileşte Manzoni este cea dintre omul cumsecade, omul de bun simţ, „fără calităţi", exponenţial, şi individualitatea pregnantă, angelică sau diabolică. Astfel de oameni simpli sunt preotul, Lucia, Renzo, Agnesa, Perpetua şi lor le este hărăzită calea de mijloc cu ezitările mărunte, omeneşti, de-o parte şi de alta. Celorlalţi, supraoamenilor, intransigenţa fie în virtute – cazul părintelui Cristoforo, care pătrunde în focarul ciumei pentru a-şi îngriji semenii, sau al arhiepiscopului înzestrat caritatea unui apostol –, fie în viciu, precum don Rodrigo, fie în trecerea de la o extremă la alta: Cel-fără-nume sau Gertrude, călugăriţa fără vocaţie din Monza, oscilând între sacrificiul de sine şi crimă. Casta nobiliară se vede, iată, zdruncinată, sfâşiată de trăiri contradictorii, împinsă la gesturi categorice, riscante şi la schimbarea de statut: de la mărire la cădere, de la bogăţie la sărăcie, de la orgoliu la umilinţă. Manzoni îi hărăzeşte pe cavaleri ieşirii din viaţa efectivă, cu împlinirea ei firească, în spaţiul contemplaţiei sau al morţii. Pătrunderea masivă a anonimilor, a indivizilor de condiţie joasă, dar purtători ai convingerilor sociale ale autorului este un mare pas înainte spre realism, pas făcut în chiar miezul modelului romantic. Modernitatea întoarce pe dos rolurile: virtutea pură nu mai e a domniţei, ea stă într-o modestă ţărancă, nobila în schimb, Gertrude, e duplicitară, victima propriilor patimi şi slăbiciuni. Cavalerii sunt cavaleri doar cu numele: don Rodrigo este un mediocru, un „tiran mediocru", după expresia lui Francesco de Sanctis, mult sub forţa „tiranului extraordinar", cavalerul fără nume, cel asupra căruia se probează acelaşi exerciţiu al virtuţii şi al purităţii desăvârşite, amintind de convertirea, la fel de bruscă, a templierului lui Scott. Idealismul, dedus din sentimentul predestinării şi din cel al încrederii în providenţă, rezistă în perechea de îndrăgostiţi, Lucia şi Lorenzo, cu nume semnificative trimiţând la „lumină" şi la „victorie", la fel cum rezistă, paradoxal, şi realismul care dă autenticitate schemei scottiene, cea a cuplului separat de condiţii vitrege, cu fecioara răpită şi recuperată. Aici, fatalităţii istorice i se adaugă un motiv mult mai plauzibil, necesitatea de a te opune tiraniei prin mijloace care-i sunt străine, adică prin răbdare şi compromis. Ideea egalităţii de şanse, pe care se întemeiază orice formă de liberalism politic, se întâlneşte la Manzoni cu cea a justiţiei providenţiale, care poate face ca virtuţile propovăduite de

Scanat cu CamScanner

creștinism să triumfe. Între o aristocrație parazitară, decadentă și străină pe deasupra și autohtonii activi, sănătoși moral și fizic se așază reprezentanții clerului, care amintesc tuturor că echilibrul balanței dintre oprimați și oprimatori e stabilit de o altă putere decât de cea politică. Sub aspect moral, se întrevede și la Manzoni aceeași obsesie romantică a dublurii, fiecare personaj avându-și corespondentul său „în negativ": credința asumată și cea formală (Lucia – Gertrude), Sfântul și Demonul (arhiepiscopul Borromeo – cavalerul fără nume), sacrificiul de sine și amorul propriu (părintele Cristoforo – don Rodrigo), ezitarea și hotărârea (don Abbondio – Renzo). Manzoni depășește însă intransigența dihotomiei romantice printr-un simț al limitei și al realului ce determină caracterele să fie mobile, apropiind contrariile în nesfârșita varietate a existenței particulare prin ispășire, pocăință, îndreptare. Analiza psihologică servește procesul adaptării idealului la accidentele și imperfecțiunile istoriei. Romanul conține numeroase întâlniri providențiale în care virtutea, vina și indiferența se confruntă pentru a ajunge la mediere, la măsură, la înțelegere, temperând sentimentele extreme spre armonie și iertare, conceptele-cheie ale filosofiei sociale manzoniene. E iertat călugărul Cristoforo de rudele celui pe care l-a ucis în tinerețe, Cel-fără-nume de arhiepiscop, don Rodrigo, înaintea morții, de Renzo și de Lucia, preotul Abbondio de aceiași. Deținând până la ultimele consecințe știința medierii, Manzoni arată că între moral și imoral trebuie să fie loc de toleranță, iar în planul acțiunii efective, între umilință și răzbunare, e de preferat adaptarea. Viziunea cavalerească radicală e temperată substanțial de simbolistica creștină a romanului, al cărei eșafodaj se sprijină pe prezența salutară, în chiar centrul construcției epice și al ideației, a unei figuri feminine, o madonă terestră, Lucia, „lumina". *Donna angelicata* pierde noblețea și frumusețea, pentru a se potența pe latura virtuților creștine, care se potrivesc cel mai bine cu simplitatea și cu modestia.

Lumina sufletului simplu

Lucia este sufletul angelic, necomplicat și nefalsificat de nicio împrejurare exterioară. Și în ea, ca și în Gertrude, vorbește instinctul vieții, căruia tocmai viața – prin formele ei de persecuție și, în cele din urmă, prin legământul de călugărie – îi este

Scanat cu CamScanner

potrivnică. Numai că una rămâne în limitele alegerii făcute şi se manifestă coerent, iar cealaltă alunecă pe drumul scindării interioare, pentru a ajunge o fiinţă pervertită. „Copila nevinovată" nu vrea alt rol decât cel al speciei şi aşteaptă momentul cununiei cu o „bucurie potolită de o uşoară tulburare şi acea tristeţe senină ce apare din când în când pe feţele mireselor şi care, fără să le umbrească frumuseţea, le dă un aer deosebit". Recunoaştem îndată tema femeii funciar demetrice, dar epicul se va naşte tocmai din contrarierea ei, din menţinerea Luciei într-o lungă frustrare a potenţialităţilor de acest tip. Dimensiunea ei afroditică, de femeie senzuală, e mereu reprimată de gândul cuviinţei, norma ei morală e ascultarea – de mamă, de duhovnic, de Dumnezeu –, dar şi rezistenţa în faţa nenorocirii, consecvenţa faţă de sine. Lumea îi pare bună pentru că ea este bună şi îi judecă pe ceilalţi după propria măsură. De aici stupoarea în faţa manifestărilor răului, care nu intră în sistemul ei de valori, ca şi ezitarea de a se lăsa antrenată în orice stratagemă, cum e cea prin care i-ar putea forţa mâna preotului, declarând, în faţa lui şi în faţa a doi martori, căsătoria, care ar deveni astfel legală. Lucia pare slabă, pentru că tăria ei nu stă în faptă, iar „naivitatea" sa e doar încredere necondiţionată în triumful binelui. Dacă reuşeşte să se salveze, aceasta se întâmplă, în ultimă instanţă, datorită valorii supreme pe care o întruchipează, caritatea. Caritatea, cu ipostazele ei, defineşte eroul creştin, care, dincolo de orice exagerare ascetică, se identifică cu umanismul pur şi, în particular, cu virtuţile teologale, credinţa, speranţa şi dragostea. Eroi creştini sunt şi Renzo, şi părintele Cristoforo, şi cardinalul Borromeo, şi toţi acei care alcătuiesc lumea aşa cum trebuie să fie ea, adică bună. Caracterul moral nu e privilegiul unei clase şi nici al unei profesii. Renzo biruie adversitatea prin conştiinţa neabătută a dreptului său, pe care îl reclamă şi în faţa lui don Rodrigo, şi chiar şi în faţa lui Dumnezeu, când descoperă legământul de castitate al Luciei. În evaluarea evoluţiei sale etice se verifică o dată în plus rolul modelator al femeii virtuoase şi inocente, pe care Alexandru Balaci a văzut-o „echivalentă cu dantesca Beatrice"[116]. Ca şi răul, binele are o forţă contagioasă şi nimic nu e mai impresionant în roman decât transformarea fiinţelor abrutizate, transformare ce poate fi privită ca o minune înfăptuită de această desăvârşită Madonna, purtătoarea de lumină divină.

116. Alexandru Balaci, *Alessandro Manzoni*, Bucureşti, Editura Univers, 1974, p. 136.

Scanat cu CamScanner

Plânsul Luciei îl face pe răpitorul ei, Nibbio, să cunoască un sentiment nou, mila, la fel de „castratoare" ca și frica, iar în Cel-fără-nume, întruparea omenească a diavolului, cuvintele ei simple nasc un gând „nebunesc", speranța în izbăvire: „Dumnezeu iartă atâtea lucruri pentru o faptă de milostenie! Lăsați-mă să plec! Nu se cuvine unui om, care va muri și el într-o zi, să pricinuiască atâta suferință unei biete ființe...". Scindarea Luciei apare doar din momentul în care decide să își închine viața Fecioarei, jertfă de sine supremă, ce antrenează și o altă ființă, pe Renzo. Și fiindcă jurământul acesta e împotriva celuilalt jurământ, de logodnă, părintele Cristoforo o poate elibera de angajament. Dar voluntarismul ei, dovedit în disputa corneiliană a minții cu sufletul, ca și deschiderea spre experiențe spirituale, o pun și mai mult în contrast cu Gertrude, Seniora de la mănăstirea din Monza, călugărită cu forța de o familie tiranică și interesată.

Gertrude e cel mai modern personaj al romanului, căci, față de ea, scriitorul, obișnuit să tranșeze „categoriile" morale, se arată circumspect, spune Salvatore Battaglia fascinat de „adâncimea ermetică a creaturii lui Manzoni"[117]. În malignitatea ei, temperamentul conspiră cu împrejurările sociale și istorice pentru a construi un personaj naturalist *avant la lettre*, anticipând-o, din acest punct de vedere, pe doamna Bovary a lui Flaubert. Gertrude e eroina unui mic roman autonom, a cărui inserare în cuprinsul *Logodnicilor* nu poate fi întâmplătoare. Și tocmai pentru că întruchipează răul istoric și social, ea aparține simbolisticii de adâncime a operei, ca emblemă a unei epoci viciate, ce își întinde tentaculele și asupra existențelor umile și anonime. Contradicția ireconciliabilă a Gertrudei vine din situația sa aparte, de victimă a familiei și de călău al propriei vieți. Motivul „fetei persecutate" capătă o altă turnură decât în cazul Luciei. E fiica unui mare senior milanez, care constată că mijloacele materiale îi sunt insuficiente pentru a-și menține rangul, așa că își sorteşte urmașii vieții monahale pentru ca întreaga avere să revină primului născut. Crescută de mică în umbra acestui destin, educată în mănăstirea unde urma să devină la un moment dat stareță, la vârsta exprimării opțiunii, care e totuna cu cea în care se trezește în ea neastâmpărul vieții, fata constată că mediul impus reprezintă un refugiu mai confortabil și mai onorabil decât casa părintească, unde dragostea celor apropiați îi

117. Salvatore Battaglia, *Psiheea ocultă*, în *Mitografia personajului*, p. 213.

Scanat cu CamScanner

este condiţionată de consimţământul pentru călugărie. Şi pentru că acesta era singurul mod de a obţine acel „ceva" după care a tânjit întreaga viaţă, adică dragostea unei fiinţe, acceptă să îmbrăţişeze o existenţă scindată, în care nu va avea parte nici de bucuriile şi împlinirile omeneşti, nici de mângâierile religiei, ci doar de remuşcări şi de răbufniri venite din ambele lumi, alternând într-un haos ameţitor şi determinând un comportament inegal, ce duce în cele din urmă la păcat şi la crimă. Nefericirea existenţei, demonstrează destinul Celui-fără-nume, poate fi răscumpărată de sentimentul transcendenţei şi de schimbarea „direcţiei", dar dacă individul nu vede nici această soluţie, viaţa lui e pierdută pentru totdeauna. Aristocratismul, sugerează Manzoni, e mediul ce favorizează excesele şi denaturările, iar oamenii simpli, cum e Agnesa, spun răspicat că „nobilii – unii mai mult, alţii mai puţin, unii într-un fel, alţii în altul – sunt toţi cam nebunii". Gertrude e imaginea unui destin greşit, falsificat, atacat de un teribil conflict, un destin în care toate pornirile naturale – dorinţa de solidaritate, de dragoste, de afecţiune, de autenticitate – sunt contrazise, fără ca personajul să ajungă vreodată la interiorizarea compromisului şi la împăcarea cu sine. Între celelalte personaje, „clare", ale romanului, călugăriţa din Monza şi Cel-fără-nume sunt fiinţe absolut diferite, abisale, care, cu cât sunt mai mult decantate de analiza psihologică, cu atât se adâncesc în mister, rămânând „două «fenomene» ale psihologiei umane, a căror judecată trebuie formulată cu o extremă prudenţă şi circumspecţie. Amândoi mărturisesc mereu reacţiile imposibil de sondat ale sufletului nostru şi raportul lor tainic şi inexplicabil cu conştiinţa divină, cu prezenţa invizibilă a Providenţei"[118].

Vedem în Gertrude o altă ilustrare a Biedermeierului. Revolta nu e dusă până la capăt, umilinţa la fel, absolutul e diluat pentru a da câştig de cauză autenticităţii psihologice. Univocitatea Luciei şi complexitatea Gertrudei, claritatea uneia şi ambiguitatea celeilalte spun, din perspectiva filosofiei sociale manzoniene, că binele e simplu şi merge drept, iar răul e complicat şi insidios. În Gertrude, se luptă la nesfârşit forţa şi slăbiciunea, ea poartă cu sine, în plină tinereţe, însemnele atavice ale degenerării şi fizice, şi morale. Lucia, exonerată de jurământ, afirmă triumful vieţii şi eroismul ei se numeşte rezistenţă în faţa răului. Celebritatea pe care i-a adus-o acestei

118. *Ibidem*, p. 218.

Scanat cu CamScanner

fete simple aventura extraordinară pe care a trăit-o îi premerge și o supralicitează, astfel că oamenii din ținutul Bergamului, unde se va stabili după căsătoria cu Renzo, vor fi dezamăgiți să vadă, în locul modelului feminin integrator, o ființă obișnuită, care nu le poate alimenta nevoia de mituri. Imaginea domniței a dispărut, excelența ființei e un produs de imaginație și, dacă mai există, nici nu e de dorit, căci poate fi malefică, cum demonstrează Gertrude. Pe acest teren al conceperii feminității, Manzoni intră în polemică cu donquijotismul, cu orice canon, cu orice atitudine de idealizare a realității. Țăranca lui Don Quijote trebuie să pară celorlalți Dulcinee, această presupusă Dulcinee trebuie să pară nu „cine știe ce minune", ci doar ceea ce este de fapt, o simplă țărancă, cum pretinde Renzo:

> „Ce vă pasă vouă și cine v-a pus s-o așteptați?! V-am vorbit eu vreodată? Ori v-am spus eu că-i frumoasă? Și chiar atunci când mi-o spuneați voi, vă răspundeam eu altceva decât că-i o fată de treabă? Am spus eu vreodată că voi aduce aici o principesă? Nu vă place? N-o priviți! Aveți voi destule femei frumoase, priviți-le pe ele!".

Conflictul cervantin, care aplica realității structurile ideale, e întors pe dos, ceea ce deranjează acum e nepotrivirea dintre autenticitatea ființei și mediul idealizator. E semn că formele comunității încep să excludă individualitatea, excepția, orice exprimă emoții și idei conflictuale diverse. Dialectica individului înregistrează opțiuni noi, legate de descreșterea rolului imaginației, paralel cu consolidarea încrederii în acțiune. Pentru realiști, idealul nu mai e o altă lume, intangibilă, abstractă, absolută și îndepărtată, el va fi amplasat, cu adaptările inevitabile, în chiar miezul realului, în organismul istoric; iar aici el poate fi găsit nu în spațiile convențional consacrate lui, ci și în mediile cele mai neașteptate. Femeia nu are perfecțiunea prototipului, dar nu i se poate contesta o măreție naturală: e binele, e virtutea, e lumina. Și toate acestea nu se manifestă ca idei abstracte sau ca protocol artistic, precum în imaginea medievală a Doamnei inimii, ci sunt vii și au o putere verificată de practica socială.

Cum s-a văzut, eroismul înseamnă la Manzoni adoptarea unei „înțelepciuni a existenței", care constă nu în a întreprinde, ci în a te feri, și dialogul cu *Don Quijote*, pe temeiul inutilității riscului, e implicit. *Logodnicii* nu are dimensiunea monumentală a marilor romane istorice, gen *Război și pace*, e mai degrabă „romanul moral-educativ care indirect contribuie la formarea

Scanat cu CamScanner

conştiinţei naţionale"[119]. Fireşte, se pune întrebarea de ce apelează Manzoni la această cale oblică de exprimare, de ce plasează dezordinea erotică în prim-plan şi nu imaginează, articulat, un conflict socio-politic? O dată pentru că, în imaginea de cuplu, viziunea idilică se vede explicitată şi apoi pentru că marile soluţii ale meliorismului social trebuie întrevăzute la scara mică şi joasă a existenţei: omul trebuie să-şi cultive propria grădină, propria virtute, şi astfel lumea va deveni ea însăşi o grădină. S-a observat că ipostazierea unei epoci printr-o secvenţă de viaţă umilă creează o impresie de „mic", departe de dramatismul eroic al unor personaje scottiene ca Jeanie Deans sau Rebecca, faţă de care destinul Luciei nu este decât o idilă ameninţată de istorie, dar şi impresia de nebănuită profunzime, pe care n-o poate da decât sondarea pe spaţii restrânse[120]. Problema cavalerismului – cu toate valorile adiacente şi cu toate reprezentările ţinând de grandios, înalt, nobil – pusă în discuţie de Scott, preluată ca şablon de Dumas, îşi trăieşte agonia în acest roman manzonian care descoperă măreţia sufletului simplu.

119. Nina Façon, *Istoria literaturii italiene*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1969, p. 330.
120. Georg Lukács, *op. cit.*, vol. I, p. 103.

Scanat cu CamScanner

Capitolul VI

VARIANTA REALISTĂ A EROISMULUI: FAMILIA ŞI LUMEA CEA MARE – TOLSTOI, *RĂZBOI ŞI PACE*

Limitele idealului le fixează însăşi viaţa

Epoca realismului a dilatat figura personajului, dându-i avantajul unei energii neţărmurite manifestate în afară şi al unei intensităţi interioare ce-i măsoară profunzimea. Romancierul e istoricul privat al societăţii, atras concomitent de diversitate şi de tipologie. Atâta individualitate câtă să dea profilul specific tipului, să-l facă veridic, „decupat" din viaţă.

Stendhal demonstrează strălucit, ca şi Manzoni de altfel, că pariul romanului istoric clasic nu este descrierea marilor evenimente sau plasarea în prim-plan a marilor personalităţi, ci reînvierea spiritului acelor vremi prin oamenii care au participat la ele. În atmosfera curţii de la Parma, el scoate la iveală toate conflictele sociale şi sufleteşti implicate de marile lupte din jurul lui Mazarin şi Richelieu. Tolstoi, când vrea să demonteze mecanismele războiului napoleonian se pierde în consideraţii de filosofie a istoriei şi împrumută stilul eseistic, abstract, evitând astfel să dea un simulacru de literatură. Opiniile şi viaţa, „viziunea" şi faptele, care apăreau contopite în pasta naraţiunii la romantici, acum se separă, iar istoria, dublată de comentariu, se vede eliberată de romantizare. Preţul pentru aceasta este că personajelor neinventate li se răpeşte aura istorică.

Scanat cu CamScanner

În *Roșu și negru* și *Mănăstirea din Parma*, Stendhal dă două romane ale eroismului ratat, și din motive obiective, dar mai ales din cele subiective. Din chiar interiorul romantismului, el clatină soclul Eroului, arătând că ceea ce pare a fi vocație eroică stă, ca și multe alte acte importante ale vieții omului, sub semnul zăpăcelii și al impulsurilor de moment. Și Fabrice, și Julien, personaje cu o experiență eroică la activ sau cel puțin cu o disponibilitate evidentă pentru aceasta, deturnată de vremi de la „roșu" la „negru", de la uniforma militară la sutana preoțească, ajung să-și complice și chiar să-și risipească viața din nesăbuință, pentru că reacționează din capriciu personal și împotriva intereselor lor în momente cruciale. Un soi de contratimp existențial îl caracterizează pe Fabrice del Dongo, care, deși mânat de o dorință nebună de luptă și de afirmare, odată aflat pe frontul de la Waterloo, nu reține din toată încleștarea decât dezordinea, fragmentarul, „marginile" la care participă năuc și cu dureroasa descoperire că războiul nu e deloc înălțătoarea solidaritate bărbătească a sufletelor însetate de glorie, ci supraviețuire meschină pe cont propriu; în schimb, când n-ar trebui să se afirme, același virtual erou își iese din minți și ucide un om într-o încăierare, gest care-i va aduce închisoarea, exilul și ratarea unei promițătoare cariere ecleziastice. La fel, Julien, la un pas de realizarea socială, o ucide pe doamna de Rênal, nebun de furie că l-a demascat în ochii binefăcătorului său, marchizul de La Mole, și, pentru aceasta, va fi condamnat la moarte. În ambele cazuri, rețeta eroismului are mult de suferit și „cucerirea" nu mai e posibilă, căci celebra energie virilă a personajului stendhalian, lăsată la îndemâna unei prea mari temperaturi interioare, se manifestă adesea în detrimentul său și îi procură, în cele din urmă, o moarte lipsită de glorie. Iar acest lucru se întâmplă numai pentru că eroul nu se poate debarasa de tirania egoului.

Unitatea de viziune stendhaliană în materie de individualități proeminente se probează și prin „oglinzile paralele" reprezentate de aceste două capodopere: *Armance* e proba contrarie a lui *Roșu și negru*, romanul noneroului și al lipsei de energie care îl feminizează pe un bărbat, *Lamiel*, cel al excesului de energie ce o masculinizează pe o femeie, iar *Lucien Leuwen*, romanul eroismului „pe dos", cum demonstrează un studiu al lui Gilbert Durand[121], adică romanul care atentează la „conținuturile arhetipale" și la „ordinea mitică a eroismului".

---

121. Gilbert Durand, *Realismul și rezistența mitului: Lucien Leuwen sau eroismul pe dos*, în *Figuri mitice și chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză*, p. 173-197.

Scanat cu CamScanner

Faţă de scepticismul stendhalian care produce doar figuri ale ratării, Tolstoi reprezintă, în acelaşi secol, formula unui idealism temperat. Sub proximitatea evenimenţială din *Război şi pace*, sub măştile realităţii istorice, se pot citi simboluri şi arhetipuri cărora le dă o variantă personală, în acord cu o filosofie a istoriei ce se precizează tot mai clar pe parcursul romanului. Marea noutate este combinarea romanului istoric/eroic cu cel de familie, a *războiului* cu *pacea*, ceea ce introduce un plan al ecourilor şi al reflectărilor extraordinarului în cotidian, care merg până la convertirea poeticului în prozaismul ultim al vieţii. Viaţa de dinainte de război e complicată şi superficială, cea de după va fi mai simplă şi mai profundă.

Războiul cu Napoleon şi războiul dintre sexe

În chiar debutul ciclului, la serata Annei Pavlovna Scherer, dar mai cu seamă la cea dată de Rostovi în cinstea celor două Natalii, lumea se împarte „firesc" în bărbaţi şi femei, unii într-un grup, alţii în altul, unii în cabinet, alţii în salon, unii la un capăt al mesei, alţii la celălalt, în funcţie de subiectele atacate. Acestea sunt două: pe de o parte, lumea politicii şi viaţa publică – evenimente, funcţii râvnite, protecţii şi... războiul care e ca şi declarat –, de cealaltă parte, micul univers privat, cu substratul lui casnic: cine se va naşte, cine va muri, cine a ieşit cu ceva la rampă, cine cu cine s-ar putea căsători. O primă joncţiune a romanului de război cu cel de familie în această uvertură a epopeii anilor 1805-1812. Cuplul, şi cel adolescentin, în care tocmai s-a trezit neastâmpărul vieţii – Boris şi Natasa sau Nikolai şi Sonia –, şi cel conjugal – Andrei şi tânăra lui soţie Lise –, capătă brusc interese care fac din cele două sexe două tabere, căci acesta e primul teritoriu afectat de marea încleştare ce bate la uşă. Nikolai declară că părăseşte universitatea pentru că simte vocaţie pentru cariera armelor, nu vrea să fie nici funcţionar, nici diplomat, cum intenţionează să-l aranjeze, călduţ, tatăl său, boemul conte Rostov, unul dintre puţinii bărbaţi care nu se entuziasmează când e vorba de război. Bonaparte, personajul zilei, ajuns din locotenent împărat, sucşte minţile tuturor tinerilor şi stârneşte emulaţii eroice, reprezentând, cum arătase şi Stendhal, modelul secolului în bărbăţie şi ambiţie. Femeilor nu le rămâne decât să plângă şi să privească cu îngrijorare viitorul, înflăcărarea bărbaţilor părându-li-se de-a dreptul copilărească.

Scanat cu CamScanner

Sau cel puțin... inconștientă. Singură Natașa, acest copil teribil, neintimidat de nimeni și de nimic, vede încă, la cei treisprezece ani ai ei, lucrurile în roz și e convinsă că planurile pe care și le-au făcut ea și Sonia cu privire la viitorul lor, la măritișul lor, căci aceasta le e țința, depind numai de ele.

Cu puține excepții, femeile „duc" romanul de familie și, în exterior, nu au alt rol decât pe acela de pacienți ai teribilului flagel, rol din care ies cel mult prin acțiuni de background, defensive, sentimentale și caritabile. Excepțiile de la această postură generică sunt, desigur, femeile singure, care au ceva de amazoane. Una e Anna Pavlovna Scherer, o excelentă și pasionată companioană a bărbaților în discuții politice. Doamnă de onoare și confidentă a împărătesei, ea armonizează, cu o extraordinară știință a diplomației, disputele politice care iau amploare în salonul ei, parcă anume creat pentru asemenea manifestări. Cu un talent rar întâlnit în arta conversației, ea reglează mersul complicatei mașinării a „socializării" și servește oaspeților, ca pe-o mâncare rară, câte o figură importantă a protipendadei petersburgheze, care ar putea însufleți, cu noutăți numai de ea știute, atmosfera serii. Altă figură aparte e franca, temuta, severa Maria Dimitrievna Ahrosimova, supranumită „le terrible dragon", influentă în societatea înaltă a Moscovei și a Petersburgului. Numai ea nu se văicărește că începe războiul, deși are patru feciori plecați la oaste, și nu se pleacă, cu respectul ce s-ar cuveni înaltelor treburi bărbătești, în fața pasionatelor dispute de la celălalt capăt al mesei Rostovilor.

Războiul, deocamdată în forma campaniei antinapoleoniene ruso-austriece, pătrunde în această lume întâi de toate ca pasionantă temă colocvială, prin aproximări, presupuneri, planuri, ambiții, dezamăgiri, dureri anticipate. Opinia feminină comună este exprimată de grațioasa prințesă Lise: „Știți, bărbatul meu mă părăsește; se duce la moarte sigură. Spuneți-mi, ce rost are acest nesuferit război?". Cam tot la fel gândește și Pierre Bezuhov, viitorul conte, proaspăt întors de la Paris cu imaginea supradimensionată a „celui mai mare om din lume", împotriva căruia ar fi de-a dreptul o blasfemie să porți război. Însă, pentru majoritatea bărbaților buni de luptă, flecăreala saloanelor mondene și sentimentele iubitelor sau ale familiei sunt dulci nimicuri în comparație cu marea piatră de încercare a bărbăției, apoteoza neagră, sărbătoarea energiei dezlănțuite. Toate acestea vor cădea într-o amplă paranteză, pentru a fi revalorizate târziu, în momentele de criză, când omul redevine absolut singur, față

Scanat cu CamScanner

în faţă doar cu moartea. Deocamdată, legăturile de orice fel sunt resimţite ca piedici în calea realizării de sine. Între toţi, cel mai inverşunat e prinţul Andrei Bolkonski. În cabinetul lui, Pierre e luat drept arbitru al unei dispute în care soţii se învinuiesc reciproc de egoism şi care începe aşa: „Nu înţeleg, hotărât, nu sunt în stare să înţeleg pentru ce bărbaţii nu pot trăi fără război? Pentru ce noi, femeile, nu cerem nimic şi n-avem nevoie de nimic?". De nimic altceva decât de cele ce ţin de viaţa de familie şi, între acestea, se include şi un soţ prezent şi, mai ales, aflat în viaţă, vrea să spună ea. De cealaltă parte, prinţul Andrei, rămas singur cu prietenul său, îl uimeşte pe acesta prin discursul lui misogin:

> „Dar leagă-ţi viaţa de o femeie şi-ţi pierzi toată libertatea, ca un ocnaş pus în lanţuri. Şi tot ce e în tine nădejde şi forţă, toate nu vor mai însemna altceva decât apăsare şi chin al remuşcărilor. Saloane, bârfeli, baluri, vanităţi, nimicuri, iată cercul vrăjit din care nu mai poţi ieşi. Acum plec la război, în cel mai mare război care s-a pomenit vreodată, dar nu ştiu nimic, şi nu sunt bun de nimic. [...] Dacă ai şti ce-s aceste *toutes les femmes distinguées* şi, în general, femeile! Tatăl meu are dreptate. Egoism, vanitate, stupiditate, micime în toate, asta sunt femeile, atunci când se arată aşa cum sunt. Te uiţi la ele când ies în lume şi ţi se pare că e ceva de capul lor; în realitate însă nu sunt bune de nimic, nimic, nimic! Aşa, să nu te însori, dragul meu, să nu te însori, sfârşi prinţul Andrei".

Faţă în faţă cu războiul, femeile amintesc, nici mai mult nici mai puţin, decât de raportul dintre microcosmos şi macrocosmos! Căci cel care izbucneşte astfel e un om de lume, echilibrat, raţional, cult şi, mai ales, un om care recunoaşte că „nevastă-mea [...] e o femeie minunată. E una din acele femei rare, cu care poţi fi liniştit în ce priveşte onoarea. Dar, Dumnezeule, ce n-aş da acum să nu fiu însurat!". „A fi însurat", fie şi cu o femeie frumoasă, graţioasă, onorabilă, stânjeneşte prin simpla anterioritate a cuplului faţă de evenimentul eroic, prin faptul că femeia, apărută prea devreme, stă în calea împlinirii masculinităţii, prăpădind „tot ce este în tine bun şi înălţător". Ea deviază drumul unui bărbat adevărat de la câmpul de bătălie spre saloanele mondene şi spre „măruntele" preocupări de familie. Pacea cu atmosfera ei bolnav de snoabă i se arată complet anodină prinţului Andrei, pentru război nu mai e bun pentru că nu mai e totalmente liber, ci împovărat de gândul de a purta răspunderea cuiva. Viaţa unui bărbat, în ce are el mai bărbătesc,

Scanat cu CamScanner

adică în dimensiunea lui eroică!, se sfârșește la porțile căsătoriei și – față în față cu valorile lumii exterioare, care se ivesc provocator în orizontul imediat, – universul domestic e o insuportabilă, umilitoare degradare. Suntem în plin scenariu androcratic. Rămâne de admirat, în acest context, înțelepciunea Evului de Mijloc, care a știut să găsească o formă de simultaneitate, implicând armonizare și potențare reciprocă, între eroism și femeie. E adevărat, tot una neconjugală.

Acesta e startul, în materie de „ideologie" și de atmosferă, al romanului. Războiul, cum bine observase Tudor Vianu, este la Tolstoi mai întâi un eveniment al psihologiei omului și apoi o acțiune a maselor umane[122]. De la acest punct, drumul eroizării și al dezeroizării mai are cale lungă și meandre psihice complicate, care vor readuce în discuție idealul eroic, pentru că valorile vieții, de orice tip ar fi ele – domestice, spirituale, umanitare –, au o voce care nu mai poate fi pusă între paranteze, cum procedase, în exclusivismul său, romanul romantic, obișnuit să privească istoria de undeva din afară și de departe. Temele anunțate în titlul îndelung căutat de Tolstoi taie cărări în materia romanescă prin simplul fapt că *războiul* și *pacea*, ca timpi accentuați și neaccentuați ai narațiunii, împart lumea operei în două, nu numai în bărbați și femei, ci mai cu seamă în cei care participă efectiv la război și cei care îl evită sistematic, în eroi și noneroi. La urmă, după străbaterea infernului, un teribil consens va reuni aceste partide, pentru că nu-l va mai vrea nimeni, războiul va ajunge un concept demolat și, odată cu el, și eroismul. Dezeroizarea se datorează perspectivei avansate de romanul de familie sub care sucombă *epopeea*. Sau ponderii acordate „umanului" în detrimentul „factualului". De altfel, un istoric al romanului ca R-M. Albérès nici nu vede în *Război și pace* un roman istoric, ci unul filosofic, produs al unei anumite direcții realiste care dă naștere unui alt tip de epopee, unui roman al destinului, unei noi forme a sensibilității: „arta grijii față de om, a milei pentru om, artă risipită în falsul pitoresc al lui Zola, în narațiunea facilă a lui Thomas Hardy, în vastul roman semeț și duios totodată al lui Tolstoi, reluată mai târziu de Roger Martin du Gard"[123].

122. Tudor Vianu, *Filosofia istoriei în* ***Război și pace***, în *Studii de literatură universală și comparată*, p. 515.

123. R-M. Albérès, *Istoria romanului modern*, în românește de Leonid Dimov, prefață de Nicolae Balotă, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 55.

Scanat cu CamScanner

Eroicul în variantă realistă aduce, iată, în planul opţiunilor, o opoziţie între bărbaţi şi femei mult mai tranşantă decât cea din epopee sau din romanul cavaleresc, unde diferenţele sunt escamotate de prezenţa atotcuprinzătoare a unei supravalori – de genul vitejie, curaj, risc, combativitate – ce iese în faţă în toate vremurile mitice sau mitizate. Tolstoi dă glas războiului dintre sexe construind întâi imaginea vieţii domestice sau mondene din societatea rusă a începutului de secol XIX. Accentul cade nu pe plecarea triumfală la oaste, ci pe suferinţele de ordin afectiv, pe golul lăsat în urmă, pe dispoziţiile testamentare, în general pe starea de nesiguranţă pe care o creează, în planul vieţii cotidiene, mobilizarea. Chiar şi într-un climat diferit, în condiţiile războiului de apărare din 1812, când Napoleon trece râul Neman şi se îndreaptă spre miezul Rusiei, perspectiva feminină rămâne aceeaşi şi Tolstoi nu vede în ea nici laşitate, nici simplitate – dispreţuite sunt femeile savante cu aerul lor competent! –, ci bunul-simţ al unei naturi arhetipale, ce presimte în război ameninţarea vieţii:

> „La război prinţesa Maria nu se gândea decât aşa cum se gândesc femeile. Se temea pentru viaţa fratelui ei care se afla pe front, era îngrozită de războiul pe care nu-l înţelegea şi de cruzimea care-i făcea pe oameni să se omoare unii pe alţii; *nu pricepea deloc însemnătatea acestui război, care i se părea la fel cu toate războaiele de până acum* [s.m.]".

Pentru unii însă, de e pace, de-i război, prea puţine se schimbă, căci marea încleştare cu „Antichristul" Europei nu înseamnă decât oportunitatea unei cariere sau evenimentul care furnizează subiecte proaspete de conversaţie. Opţiuni există mai ales în rândul bărbaţilor: curteanul şi ofiţerul, diplomatul şi comandantul de oşti, funcţionarul şi simplul soldat. Eroii vor căuta, firește, câmpul de luptă cu riscurile şi tensiunile sale extreme, ceilalţi se vor afla la capătul oportunist şi inutil al istoriei, la adăpostul saloanelor, al curţii sau măcar al statului major, unde poate fi găsit un post călduţ şi confortabil, cum se orientează interesatul Boris Drubeţkoi, mediocrul şi conformistul Berg, Bilibin, diplomatul de carieră de la Brün, preocupat doar să-şi plaseze vorbele sale de duh, sau Ippolit Kuraghin, secretar la aceeaşi ambasadă. Dacă pe front se moare, o parte a lumii petersburgheze a anului 1812 trăieşte într-o insulă de acalmie şi n-are altă grijă decât să armonizeze cât mai bine părerile opuse ce se vehiculează în cele două saloane la modă, cel al Annei

Scanat cu CamScanner

Pavlovna, antinapoleonian, și cel profrancez, al Hélènei Bezuhov. E și acesta un eșantion de lume deloc de neglijat, lumea ce nu trăiește decât pe o singură dimensiune, a partizanatului teoretic, a poleielii mondene, într-un soi de teatru bulevardier în care știrile de pe front ajung micșorate până la cancan sau fapt divers.

Despre eroism, cu precauție

Ideea de eroism capătă masive remanieri prin aceea că iese de sub incidența extraordinarului și se înscrie în „normalitatea" omului simplu. Și singurul eroism admis de Tolstoi e cel pus în slujba războiului popular, care are rostul să apere Rusia de francezi. Restul e crimă, bravadă, orgoliu inutil și periculos. Cavalerismul e și nu e tiparul istoric al acțiunii bărbătești și tocmai pe această bază se instituie dialogul scriitorului realist cu formula romanului istoric romantic. Distrugerea mitului eroului vine din vehiculata idee tolstoiană că nu personalitatea proeminentă face istoria, ca poate cel mult să observe atent evenimentele și să le canalizeze în folosul său. Aceasta e marea intuiție a *noneroului*, modestul Kutuzov, care, prin politica sa „răbdare și timp", va salva în cele din urmă Moscova, în vreme ce Napoleon, crezându-se stăpân pe evenimente, va fi obligat la o umilitoare retragere. Tolstoi demontează poza cavalerească și arată că „triumfă cel care știe că războiul nu este o monomahie și nu se donquijotizează"[124]. Și cavalerul pretins mitic, Napoleon, prezentat ca o fantoșă arogantă, teatrală, violentă, și „caricatura" sa, bătrânul blajin, cu aparențe de senilitate, care moțăie la consiliile de război și se retrage fără teama de a părea laș, capătă fizionomii pseudoeroice, dar, dincolo de figurile liderilor, teoria romantică e minată de ideea ineficienței geniului militar. Aceasta o știe numai Kutuzov, nu și Napoleon. Soarta unei lupte nu poate fi prevăzută, nu depinde nici de știință, nici de inteligență, planurile puse pe hârtie se dovedesc complet inutile, ceea ce confirmă spusele bătrânului Kutuzov. Nici „la fața locului" strategia nu are o valoare mai mare, demonstrează lupta de la Borodino, unde dispozițiile date de Napoleon sunt absolut ineficiente. Doar starea de spirit a combatanților și forța lor morală decid soarta unui război și, mai ales, sentimentul

124. Tudor Olteanu, *Morfologia romanului european în secolul al XIX-lea*, p. 383.

Scanat cu CamScanner

patriotic asumat sincer, care dă o justificare înaltă oricărei ofensive, deosebind-o de ludicul cavaleresc. De aici, teoria lui Tolstoi că Rusia nu putea fi salvată decât de către un rus. Kutuzov aminteşte de etica manzoniană a donabbondianismului: să respingi orice aventură, să nu întreprinzi nimic, să te fereşti, să te conservi, să aştepţi întoarcerea roţii. Să nu faci gesturi măreţe şi superbe, doar ceea ce este util oamenilor.

Apoi, modelul romantic al eroului e desfiinţat prin renunţarea la orice notă de individualism. Cezarismul se dizolvă în pasta anonimatului, adevăratul eroul al lui Tolstoi fiind o reprezentare de tip metonimic. În faţa războiului pe care îl conduce, Kutuzov e *eroul popular*, cel care se pune cu totul în umbră, mulţumindu-se să fie doar individul care captează imensul şuvoi al voinţei şi al energiei colective sau, cum spune Tolstoi, doar o „etichetă" a faptului istoric, nu agentul lui. Tocmai de aceea se va retrage din avanscena evenimentelor îndată ce acestea nu vor mai fi o expresie a colectivităţii, ci a ambiţiilor personale ale ţarului, refuzând continuarea războiului napoleonian în afara graniţelor Rusiei. Exact opusul lui Napoleon, care, îmbătat de cultul propriei personalităţi, nu concepe altceva decât să meargă orbeşte înainte. Măreţia eroului, care e departe de a avea statură de erou, stă, în versiune tolstoiană, în pasivitate şi circumspecţie. Şi chiar în umilinţa înţeleptului faţă în faţă cu forma goală a marelui strateg european. În caracterul popular al capodoperei *Război şi pace*, Lukács recunoscuse principiul unificator al romanului istoric clasic, dar şi accentele polemice pe care le dezvoltă Tolstoi. Căci, dacă la Scott istoria era punctul culminant al înfruntării dintre forţele contradictorii din viaţa poporului, la Tolstoi, în centru se află contradicţia dintre protagoniştii istoriei, „simple marionete ridicole şi păgubitoare", şi forţele vii ale poporului, care, prin viaţa lor normală, particulară şi egoistă, stimulează realmente evoluţia adevărată[125]. Prin concepţia sa despre istorie, Tolstoi avansează formele culturale ale antieroismului modern, definitoriu pentru secolul al XX-lea, căci, cum spune Ştefan Borbély, „călăul istoric al eroicului nu e antieroul, ci masa"[126].

Dacă există individualităţi care merită atenţia scriitorului, ele dovedesc o depăşire a gentilomaniei cavalereşti în sensul relevării autenticului eroism, cel al omului simplu. Tuşin, Denisov sau

125. Georg Lukács, *Romanul istoric*, vol. I, p. 127-128.
126. Ştefan Borbély, *De la Herakles la Eulenspiegel. Eroicul*, p. 9.

Scanat cu CamScanner

Dolohov sunt astfel de oameni ai riscului, pe care istoria nu-i va consemna. Pe celălalt versant, marii eroi „fictivi" ai lui Tolstoi sunt construcțe ale viziunii unui scriitor-profet, ilustrând fiecare în felul său și traseul eroizării, și pe cel al vindecării de eroism în clasica confruntare dintre centrifug și centripet, dintre vocația morții, cu „războaiele" sale, și vocația vieții, cu o centralitate feminin-familială. Trei sunt eroii tolstoieni, trei individualități distincte, dar ajungând fiecare pe calea lui la aceeași linie de sosire: Nikolai Rostov, tânărul în formare, de douăzeci de ani, vârstă „cunoscută" deja din toate scenariile anterioare, vârsta potrivită pentru inițierea în „meșteșugul armelor" și pentru „botezul focului", Pierre Bezuhov, un intelectual inert, cu vocație strict teoretică, care descoperă în activism și în fapta pusă în slujba celorlalți sensul vieții căutat cu disperare și, în fine, tânărul ofițer blazat de viața stagnantă a capitalei și de incinta domestică, pentru că ambele îl dezamăgesc prin lipsa de orizonturi: Andrei Bolkonski.

O infrângere a *high romanticism*-ului, cu eroul lui „ideal", înzestrat cu vocația absolutului, va fi ilustrată prin destinul exclusivistului, orgoliosului, intransigentului prinț Bolkonski. Un om „de modă veche", pentru care cuvântul de ordine e onoarea, în cultul căreia a fost educat de tatăl său. Pe urmele lui Napoleon, își caută Toulonul lui și recunoaște că nu trăiește decât pentru glorie, care îi e mai scumpă decât moartea, rănile, pierderea familiei („pe toți i-aș da pe loc pentru o clipă de glorie, de triumf asupra oamenilor, de dragoste față de mine a celor mulți, pe care nu-i cunosc și nici nu-i voi cunoaște vreodată"). De aici, până la perceperea propriei vanități și până la renegarea de sine în perspectiva cosmică pe care o contemplă, rănit, pe câmpul de la Austerlitz, nu sunt decât câteva ore, dar ore ce cuprind în ele experiența, atipică pentru un erou, a metafizicului, a revelației că viața adevărată e în altă parte și că lumea e mult mai largă și mai adâncă decât câmpul de bătălie:

> „Nimic, nimic nu e sigur, afară de nimicnicia tuturor lucrurilor pe care le pot cuprinde cu mintea și de măreția tuturor celor pe care nu le cuprind, dar care sunt singurele de mare însemnătate".

La Austerlitz „cade" Napoleon, mitul personal al lui Andrei, iar la Borodino devin desuete și principiile cavalerești ale luptei, care fac din război o joacă de oameni mari, paradoxal mai crudă decât lupta pe viață și pe moarte, pentru că își pierde justificarea

Scanat cu CamScanner

primară. Codul războiului, care reglementează luarea de prizonieri şi mărinimia faţă de adversar, i se pare lui Bolkonki o ipocrizie. Hidos prin el însuşi, războiul nu e o afacere într-un sistem de alianţe în care ajungi să lupţi fără să mai ştii pentru ce, precum la Austerlitz, nu e o profesie susţinută de o instituţie orgolioasă, cea militară, ci o dezlănţuire extremă, fără reguli, pe viaţă şi pe moarte, pentru scopuri imediate şi concrete.

Din familia „sufletelor tari", Andrei e, între eroii tolstoieni, excepţia, extrema, absolutul. Nu cunoaşte toleranţa, rezonabilitatea sau subtila înţelegere pentru actele iraţionale şi pentru slăbiciuni, doar dispreţul superior. Figura lui severă şi stăpânită contrariază disponibilitatea şi dinamismul Nataşei şi-i dă sentimente amestecate, de admiraţie şi teamă, pe care le încerci în faţa unui supraom. Jignit în adâncul fiinţei lui de instabilitatea ei, nu poate fi decât egal cu sine şi răspicat atunci când Pierre îi cere s-o judece după măsura omenească: „spuneam că femeia care a căzut în greşeală trebuie iertată, dar nu spuneam că şi eu pot ierta. Eu nu pot". Iertarea i se pare de altfel o virtute exclusiv feminină. Singurul lucru pe care-l poate face este să-l caute pe Kuraghin şi să-i ceară satisfacţie. Moare din acelaşi orgoliu, din rana făcută de o grenadă, pentru că i se pare dezonorant să se ferească, aruncându-se la pământ în văzul subordonaţilor.

Sub semnul onoarei debutează în cariera armelor şi Nikolai Rostov, care reprezintă mai degrabă Biedermeierul tolstoian. Uşor fanfaron la început, cu o anume obtuzitate ofiţerească, evitând angajamentele afective de orice fel pentru a-şi păstra intactă libertatea, acest d'Artagnan al lui Tolstoi ilustrează, într-un alt stadiu decât Bolkonski, mitul masculinităţii autosuficiente. Îi dă confort psihic iubirea Soniei, dar amână cu bună ştiinţă să ia în serios „subiectul" dragostei pentru a rămâne deschis spre alte iubiri viitoare şi, deşi ataşat familiei, caută despărţirea de ai săi în favoarea vieţii de campanie, unde se trăieşte cu adevărat. Nikolai va evolua însă frumos, fără să ajungă vreodată la radicalismul lui Andrei. Idealismul său, sincer de altfel, va îmbrăţişa forme mai temperate şi mai practice, şi scriitorul îi permite să supravieţuiască, oferindu-i ca răsplată fericirea idilei casnice.

Pierre e un nonerou evident – şi prin atitudine, şi prin înfăţişare – şi singurul care n-are în biografie faza romantică. Devenirea lui se produce prin trezirea din somnambulismul existenţei spre descoperirea conştiinţei de sine, a locului şi a responsabilităţii lui în lume. Andrei, cel „prea perfect" pentru

Scanat cu CamScanner

vremea în care trăiește, e prelungirea trecutului pe linie paternă, bătrânul Bolkonki fiind o relicvă a cavalerismului de pe vremea Elisabetei a II-a. Viața lui se consumă într-un deplin respect al purității idealului. Pierre e mai degrabă un produs de actualitate, ilustrare a sintezei tipice pentru romanul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, despre care vorbește Toma Pavel, respectiv eroul care etalează bunăvoință spontană și naivitate în locul virtuții desăvârșite, cel pentru care perfecțiunea înnăscută e înlocuită de ucenicia lentă și dificilă la școala înțelepciunii, la fel cum consecvența în urmărirea idealului e abandonată în favoarea unui instinct al justeții morale[127]. Cu toții vor ajunge, mai devreme sau mai târziu, la același numitor comun, la credința tolstoiană ultimă, cea care propovăduiește îmbrățișarea valorilor vieții: Pierre prin revelația karataevismului, Bolkonski prin confruntarea cu experiența morții, care prăbușește în el toată arhitectura principiilor anterioare, singur Nikolai, cumva fără zguduiri fundamentale, într-o evoluție firească, a „bunului simț comun". În tânărul Rostov, se regăsește, precum în Levin din *Anna Karenina*, exercițiul moderat al rațiunii compensate de credință și aceasta îl face să accepte mai firesc decât alții realitatea cu compromisurile ei.

Și Nikolai, și mai cu seamă Andrei sunt cavalerii declarați ai lui Tolstoi. Dar scriitorul dezvoltă și o accepțiune personală a eroismului, un fel de variantă „umilă" a sa, arătând că el se află și acolo unde poate fi bănuit cel mai puțin. Rostov, acest combatant înflăcărat descoperă cu stupoare că „poza eroică" obligatorie e de multe ori efectul discursului despre ea sau că înaintea marilor fapte de arme, pentru care unii ajung să fie decorați, se află teama, lașitatea, instinctul de supraviețuire, iar după, remușcarea față de cei uciși sau luați prizonieri. De altfel, în problema eroismului, cauzele „primite de-a gata" sunt redeschise, relativismul perspectivei tolstoiene face ca totul să se învârtă într-un „nu știu" general, de la „Nimic nu pricep, nimic!" al lui Rostov la îndoiala lui Bezuhov în privința propriei relații cu războiul:

> „Nu mă duc! Eu și militar! Și totuși sunt atât de ciudate toate, atât de ciudate! Nici eu singur nu mai înțeleg. Nu știu, sunt atât de departe de gusturile războinice... dar în vremurile de azi nimeni nu-și mai poate lua răspunderea persoanei sale".

127. Toma Pavel, *Gândirea romanului*, p. 313.

Scanat cu CamScanner

Adevăratul cavaler al romanului e tocmai inertul, pasivul, zăpăcitul Pierre, şi nu atât prin gesturile cavalereşti consacrate, ce plătesc tribut onoarei – superbul act de curaj smintit care e provocarea lui Dolohov, presupusul amant al soţiei sale, la duel, deşi nu ţinuse vreodată un pistol în mână –, cât mai ales prin altruismul său sortit să rămână anonim şi adresat celor năpăstuiţi. Ceea ce surprinde în cazul lui este alăturarea donquijotescă dintre curajul nebunesc şi handicapul funciar în materie de acte belicoase. Tolstoi arată prin el că nu există eroi pur şi simplu, eroi care îşi propun să fie eroi, ci doar oameni obişnuiţi care pot deveni eroi în împrejurări-limită. Pierre se consideră desemnat de soartă să-l asasineze pe Napoleon şi e decis să se sacrifice pentru a mântui astfel Rusia, salvează o fetiţă din flăcări, în zilele incendierii Moscovei, ia apărarea unei femei molestate de francezi, ceea ce va determina luarea sa ca prizonier. Pierre – omul cel mai distrat şi mai ridicol, dar cu cea mai mare inimă, omul care, fără a avea nimic în comun cu războiul, se duce pe frontul de la Borodino pentru a însoţi regimentul pe care l-a stipendiat. Gras, încurcat, stângaci, timid, dar pur la suflet şi servind cauza altora fără cel mai mic gând la gloria personală, acesta e portretul cavalerului real, a cărui primă calitate e *utilitatea*. Ca şi la Manzoni, o posibilă critică a donquijotismului în termenii unei viziuni realiste, izvorâtă din psihologia celei de-a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea, care interiorizează valorile cavalerismului şi le deturnează de la cultul morţii la cel al vieţii.

Dar Pierre e şi un fel de anti-Tolstoi sau personajul în care misoginul său creator a obiectivat tocmai ceea ce lui îi lipsea. E singurul dintre eroii romanului care nu cade victimă mitului virilităţii, singurul fără accese de superioritate faţă de femei. Chiar şi trădat de Hélène, el rămâne generos şi elegant. Apoi e cavalerul Nataşei, al unei Nataşe stinse de boală şi disperare, pe care o asistă cu infinită tandreţe, respectându-i durerea. Orgoliul individualismului şi pierderea în anonimatul condiţiei umane, gloria personală şi fapta obscură în slujba altora, romantismul şi karataevismul, războiul şi pacea, moartea şi viaţa, mintea şi inima sunt termenii ecuaţiei în care se aşază, la un capăt şi la celălalt, Andrei şi Pierre. Andrei, acest Ahile modern, trebuie să cunoască, după putere şi mânie, umilinţa şi suferinţa, să străbată drumul înapoi spre ceilalţi, să iasă din sinele autarhic spre oameni; şi cei mai apropiaţi lui, în sensul moralei biblice, sunt Natasa şi Kuraghin, cei care l-au trădat şi pe care-i va ierta

Scanat cu CamScanner

înaintea morții. Celălalt, Pierre, vine în întâmpinarea oamenilor prin implicare, ca reformator social, preluând astfel multe din concepțiile meliorismului lui Tolstoi însuși. Pierre e ilustrarea unui destin eroic în noneroismul lui aparent sau mai exact în forma unui eroism nespectaculos, cu accente apăsat realiste. Pentru că, în prozaismul aparențelor, viața lui ascunde traseul complet al devenirii Eroului: naștere spectaculoasă (bastardul preferat al contelui Bezuhov), aventura centrată pe simbolismul „vederii" interioare și, ca ultim act, descoperirea „comorii" (aici, a unei filosofiei de viață), cunoașterea feminității și convertirea la dragoste. Sub spectrul utilității, care e cuvântul de ordine la Tolstoi, eroismul lasă loc reformei sociale. Finalul romanului investește promisiuni în Nikoluşca, fiul prințului Bolkonski, a cărui naștere a fost plătită, semnificativ, cu moartea mamei sale. Acest orfan, în care, ca în toți orfanii, se concentrează potențele unui nou ciclu, va fi viitorul erou, cel al păcii, iar părintele lui spiritual nu va mai fi Napoleon, ci reformistul Pierre Bezuhov. Andrei și Pierre, Ahile și Ulise, Roland cel brav („preux") și Olivier cel înțelept („sage") – două forme ale eroismului, cea apăsat militară, dezlănțuită, și cea mai „contemplativă", mai apolinică. Eroismul pasional, îndreptat cu fața spre moarte și cel supermoral, ținând conservarea vieții sau cele două etaje ale eroicului despre care vorbește Ștefan Borbély, eroul stihial, daimonic, chtonian, și eroul civilizator: „În ordinea apariției lor în protoistorie, primul strat, cel stihial sau daimonic, canalizează formele de violență ale comunității respective, legitimează brutalitatea și forța, atunci când colectivitatea e atacată, intră în luptă, sau se află în criză. Mai mult: acest strat legitimează disponibilitatea orgiastică a comunității, dreptul acesteia la «dezordine» și – la limita extremă – concepția ei despre moarte și modurile în care aceasta este trăită. Al doilea strat, cel «civilizat», concentrează energiile constructive ale comunității, idealismul ei, credința în evoluție, articulația fină, social intarsiată, a normelor imponderabile de convietuire socială, sau spiritul – toate ținând, fără excepție, de valorizarea vieții"[128]. Marea vină a celui dintâi e orgoliul, exacerbarea egoului, pe când celălalt, mai evoluat, se centrează pe conservarea valorilor comunității. Iar orgoliul e *hybris*, necugetare și nebunie. Roland refuză să sune din corn pentru a-i cere ajutor lui Charlemagne în dezastrul de la Roncevaux, de teamă că și-ar altera faima în posteritate și pră-

128. Ștefan Borbély, *op. cit.*, p. 7.

Scanat cu CamScanner

pădeşte astfel floarea armatei, pe cei mai buni pairi ai Franţei şi pe sine. Excesul e condamnabil, fie şi în vitejie: „Curajul tău Roland acum ne-a-nvins" îi reproşează Olivier. Formula „curajului înţelept" şi a „măsurii în îndrăzneală" e cea pe care o profesează şi Tolstoi. Gesturile sublime sunt doar estetice, nicidecum necesare.

Tolstoi nu crede că există eroi, crede că există oameni pur şi simplu. Şi totuşi, înainte de moarte dă un miniroman al eroismului perfect – eroismul canonic în epoca democratică, consideră Harold Bloom[129], adică eroismul sintetic, rotund, modern, superior celui homeric – printr-un personaj de o virilitate lipsită de sălbăticie, capabil să pună pe acelaşi plan şi acţiunea individuală, şi chemarea familiei, şi valorile obştii, şi pe cele particulare. Este Hagi-Murad, eroul tătar, un fel de mit personal al lui Tolstoi, despre care el scrie înaintea morţii şi în care îşi proiectează şi îşi exorcizează propria moarte. Eroul homeric era o sumă între forţa dezlănţuită a unui Ahile, diplomaţia odiseică şi caracterul defensiv al unui Hector, care avea de apărat redutele sale civile, cetatea şi familia. Hagi-Murad e toate acestea la un loc, eroul magnific în forţa lui, dar umanizat, capabil de schimbare interioară, un erou vital, care vrea să trăiască, dar moare într-un mod perfect coerent cu propria viaţă. Dacă vedem în acest personaj un deghizament al autorului, cum ne sugerează autorul *Canonului occidental*, atunci nuvela este modul său de a-şi sublima spaima de moarte într-o formă estetică în stare să recupereze demnitatea umană fatal ameninţată de confruntarea cu limita. Tema războiului se dovedeşte a fi pentru Tolstoi tema dominării morţii, nu prin fatalismul religios, ci prin singura atitudine bărbătească pe care o putea concepe un scriitor atât de îndrăgostit de viaţă, înfruntarea directă.

Avertisment pentru Natasa: întâi războiul, femeia la urmă

În lumea lui Tolstoi, altfel decât în cea a lui Balzac, vremea femeilor atractive începe foarte devreme şi se sfârşeşte la fel. O femeie de patruzeci de ani, ca Anna Pavlovna, e considerată deja trecută. De aici o prematură clasificare în femei pur şi simplu şi

129. v. Harold Bloom, *Tolstoi şi eroismul*, în *Canonul occidental. Cărţile şi şcoala epocilor*, p. 263-275.

Scanat cu CamScanner

post-femei, adică ființe asexuate, care ies în afara oricărui interes amoros și sunt neproductive în planul intrigii: mame responsabile, bunici afectuoase, doici devotate, mătuși plicticoase. Niciuna dintre ele nu beneficiază de atenția scriitorului, lumea e a celor foarte tinere și, în acest plan, principala preocuparea e dragostea și găsirea perechii potrivite. Ca în orice roman de familie, liniile de evoluție a acțiunii sunt date de cele două generații, părinți și copii, iar părinții n-au alt rost decât să susțină, ca Rostovii, sau să împiedice, cum face posesivul prinț Bolkonski, fericirea copiilor. Dar dacă femeile n-au altă vocație decât pe cea familială, la bărbați, erosul și formarea, afirmarea eului privat și a celui public sunt intonate simultan, ca vârste coincidente.

Schema eroică impune însă, ca ordine secvențială, primatul faptei și secundariatul dragostei, Eroica și Erotica, cea din urmă premiul celei dintâi, niciodată invers[130]. Fiind expresia stadiului phalic și exponentul unei societăți androcratice, eroul, dacă nu disprețuiește femeile, are față de ele o rezervă tacită, cel puțin până când ajunge să le cunoască. Atitudinea se conjugă uneori cu o amoralitate fabuloasă, precum la *Muschetarii...* lui Dumas, unde totul e schematic și, de aceea, mai clar: eroul e acțiune continuă, situat undeva dincolo de bine și de rău, femeia e instrument, piedică sau pauză în periplul eroic. Realismul complică lucrurile, le face mai puțin transparente, însă nu intervine în substanța mitului. Un erou – e drept, „social" – ca Julien Sorel, fiu al aceluiași tată mitic, Napoleon, va gândi la fel după cucerirea doamnei de Rénal: „Doamne! doar atâta înseamnă să fii fericit, să fii iubit?".

Durand a arătat că două lucruri îl amenință pe erou: sexualitatea, adică risipirea ușuratică, și posesiunea bogăției, care devalidează idealul[131]. Femeia e însă de nelipsit din scenariul inițiatic, căci nu i se pot contesta importante funcții în traseul desăvârșirii lăuntrice a unei masculinități ce se pretinde suficientă sieși; și cea mai importantă este convertirea eroului, funciar extravertit, la valorile lumii interioare. Ea, femeia, nu poate fi însă niciodată prefața eroismului, ordinea ontologică a experienței fiind decisă o dată pentru totdeauna de etimonul genului, basmul. Dacă apare prea repede, va fi gustată scurt și înlăturată, după exemplul Didonei, căci amenință degradarea din

130. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 194.
131. *Ibidem*, p. 183.

Scanat cu CamScanner

rangul eroic promis de destin. Cu caracter de excepţie, posibilitatea de a rămâne prezenţă activă e doar a femeii care are ceva de amazoană şi îşi însoţeşte iubitul sau soţul de-a lungul aventurii, cum arată romanul medieval al lui Érec şi Énide. Femeia anterioară procesului eroic are o singură şansă, aceea de a-şi asuma cuminte aşteptarea pentru a deveni astfel o ţintă şi o răsplată finală. În acest caz, mitul vorbeşte despre o aşteptare activă, gen Penelopa, în contextul căreia arma cea mai de preţ e memoria. E aşteptarea care presupune prezervarea tacită a amintirii eroului şi infuzarea acestuia periodică, prin orice mijloace, cu setul de valori comune, ale trecutului. Fiindcă, dacă eroul e pândit de risipire, ea, femeia, trebuie să-i trimită subtile influxuri spirituale care să-i favorizeze anamneza. Or în *Odiseea*, rolul de „mesageri" îl au zeii şi „ţesutul" Penelopei, metaforă a urzirii destinului.

Cine nu ţese – cuminte, constant, cu încredere – pierde, ne arată şi destinele feminine din *Război şi pace*. Eroii tolstoieni ajung şi ei, abia în final, la faza stabilizării afective. Sonia îl pierde pe Nikolai pentru că, ruptă între sentimentele de dragoste pentru el şi cele de recunoştinţă pentru familia lui, decide, împinsă de mustrările contesei, să se dea la o parte şi să-i ofere acestuia şansa unei partide avantajoase, care i-ar salva pe Rostovi de la faliment. Decide sperând în adâncul sufletului în rezistenţa lui Nicolai, care însă nu se produce. El se bucură de libertatea recâştigată, aşa că un alt scenariu poate începe, şi el chiar începe, urmând o cale clasică, aceea a salvării domniţei de către cavaler, ce va duce la constituirea unui cuplu omologat şi sub aspect social, cu libera de acum, bogata, generoasa, spiritualizata Maria Bolkonski. Andrei, cel legat prea devreme de o femeie, capătă iarăşi libertatea de a alege, după ce experienţa războiului, a rănirii în lupta de la Austerlitz şi a morţii soţiei l-au ajutat să repună fiecare lucru la locul său. Natasa retrezeşte la viaţă o fiinţă amorţită, dar n-are puterea să ţină piept intransigenţei prinţului – care consimte să amâne un an căsătoria pentru a face pe placul bătrânului Bolkonski – şi pierde prin manifestarea excesului de viaţă ce nu mai are obiectul asupra căruia să se fixeze. Eşuarea ei în braţele lui Anatol Kuraghin e expresia unei porniri naturale, aceea de a-şi împlini neîntârziat enorma disponibilitate erotică, o vocaţie „funciară" în cazul ei, pe care şi-a interzis-o de atâta vreme şi fără de care se simte inutilă. Perioada de probă îi schimbă fizionomia morală şi, pe acest teren, Kuraghin reuşeşte să-i distrugă precarul echilibru interior, infuzându-i o senzualitate pe care sobrul, calculatul, abstinentul,

Scanat cu CamScanner

supraumanul Bolkonski nu și-a îngăduit niciodată să o exprime. Între „răceala geniului" și căldura unei ființe mai accesibile, între depărtare și apropiere, între admirația reverențioasă față de un om care o neliniștește prin calitățile sale și pornirea instinctivă către un individ mediu, Natașa alege clipa și... ratarea. Bolkonski intimidează prin evidența superiorității sale, iar întâlnirea și împăcarea dintre cei doi devin posibile doar când, înaintea morții, el devine uman prin suferință și înțelegere. Frenetica Natașa și calculatul Bolkonski – cuplul inegal ca vârstă și temperament, trăind pe măsuri lăuntrice diferite – rațiunea cea mai tăioasă și sensibilitatea cea mai debordantă –, care nu poate rezista pentru că e alcătuit din entități „prea" originale, prea pregnante. Psihologul vieții de familie care e Tolstoi sugerează, și o va spune răspicat în *Epilog*, un adevăr simplu, acela că, pentru a te apropia de oameni, trebuie să te poziționezi pe o *aurea mediocritas* și să renunți, într-o anumită măsură, la tine.

Ca pentru și Anna Karenina, iubirea e pentru Natașa manifestare totală, adică exclusivă și continuă. Nu concepe intermitența sentimentului, o acceptă în mod forțat, dar nu o înțelege și nu o urmează până la capăt. Natașa e trăirea impulsivă care nu poate avea alt timp decât prezentul. Orice amânare este o mică moarte. Un personaj complet lipsit de capacitatea de a trăi virtual sau prin delegație; mai presus de toate, un personaj care reprezintă expresia paroxistică a dăruirii dragostei, ca singură justificare a vieții. Numele pe care i l-a dat Tolstoi nu poate fi întâmplător: Natalia, naștere, viață. Tot ca în Anna, în Natașa, scriitorul a proiectat imaginea femeii totale, înzestrate peste măsură cu toate darurile și mai cu seamă respirând „însuflețire", o intensitate a trăirii care o face unică și-i dă supremația în materie de frumusețe. De altfel, femeile sale pot fi judecate întâi de toate prin opoziția viu – mort, spontan – contrafăcut. Femeile care dețin de la natură o forță supervitală izbucnesc devastator atunci când această forță e zăgăzuită. Sancțiunea pentru manifestările lor de vivacitate extremă nu vine din partea societății ale cărei reguli au fost încălcate, ci, lasă să se înțeleagă Tolstoi, din partea propriului egoism și acesta e punctul în care Anna se deosebește fundamental de Natașa. Numai sub un aspect foarte general și nedistinctiv i se poate aplica Annei interpretarea de victimă a propriei sincerități, care nu acceptă prefăcătoria existenței, adulterul, victimă pentru că se confruntă cu sistemul convențiilor și cu filistinismul social. O lectură opusă poate depista în ea femeia fatală, manifestare a imperialismului unei firi faustice și a dorinței de putere, ființă mizând pe natura

Scanat cu CamScanner

ei estetică şi fiinţă „care *vrea totul pentru ea*: iubirea lui Vronski, aprobarea lui Karenin, acceptarea societăţii ale cărei reguli le încălcase, copilul pe care singură îl aşezase mai prejos de iubit etc. *Egoismul* nu este un dat constitutiv al eroinei, ci o consecinţă (monstruoasă) a *egocentrismului* pe care îl generează decizia ei definitivă pentru iubirea lui Vronski şi pentru împlinirea prin această iubire [s.a.]"[132]. Apoi, faţă de Anna, Natasa cunoaşte remuşcarea şi încercarea ei de sinucidere vine din dorinţa de a se autopedepsi. Anna se sinucide vrând să-l pedepsească pe Vronski, cum îl şi previne, pentru că nu s-a ridicat la înălţimea temperaturii ei sufleteşti şi nu şi-a conceput viaţa exclusiv pe dimensiunea iubirii faţă de ea. Or Tolstoi arată clar prin acest cuplu că deosebirea funciară dintre femei şi bărbaţi stă în aceea că femeile se consacră mai deplin iubirii şi deţin puterea de a o păstra ca ideal suprem. Vronski e, cum formulase strălucit Ibrăileanu, „cel mai ideal bărbat din lumea reală"[133], dar, în dragoste, nu poate fi decât bărbat!

Într-un roman ca *Război şi pace*, paradoxal, tema erotică nu ţine de planul vieţii familiale şi acesta e semnalul faptului că ne aflăm în plină schemă mitico-eroică, cu inevitabila concurenţă dragoste – război. Din perspectiva acestei scheme, Natasa îşi ratează împlinirea încălcând o interdicţie clasică, cea a pauzei sau a „tăcerii" erotice, la fel cum Psyche rupsese taina amorului, dorind să vadă chipul soţului. Preaplinul vieţii sale se manifestă împotriva ei înseşi şi, după măsura umană, ca şi în cazul radicalismului lui Bolkonski, ce e prea mult e de fapt prea puţin. Urmează străbaterea infernului şi, târziu, redempţiunea, urmată de o a doua şansă. Natasa – Pierre e cuplul care se descoperă reciproc după ce trăise o viaţă în varianta prieteniei şi, cum lasă să se înţeleagă Tolstoi, cuplul care străbate viaţa. Ceea ce confirmă că, pentru scriitorul care a găsit ilustrarea pietăţii naturale în modestul destin al ţăranului rus, excepţia întotdeauna pierde, obişnuitul întotdeauna triumfă. Astfel, mecanismul vieţii îşi urmează netulburat cursul şi, când te scoate de pe drumul tău îngust, o face nu spre a te nenoroci, ci ca să-ţi dea şansa înnoirii, şansa de a-i cunoaşte diversitatea şi frumuseţea.

---

132. Lucia Cifor, *Raţional – iraţional în spaţiul iubirii fatale*, în „Acta Iassyensia Comparationis", nr. 6/2008, p. 122.
133. Garabet Ibrăileanu, *L. N. Tolstoi, **Ana Karenin***, în *Scriitori români şi străini*, vol. II, ediţie îngrijită de Ion Creţu, prefaţă de Al. Piru, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 303.

Scanat cu CamScanner

Perspectiva unui moralist: femei vii și femei moarte

Există o Elenă și în acest război, replica realistă a Elenei mitice, cu apăsat accent pe latura ei frivolă, femeia care aduce cu ea, peste tot, strălucirea unei săli de bal, decolteul cel mai decoltat și un surâs permanent, adresat tuturor. E frumusețea desăvârșită, întâi doar frumusețea excepțională („atât de frumoasă, încât nu numai că nu era în ea umbră de cochetărie, ci, dimpotrivă, parcă s-ar fi rușinat de frumusețea ei care uluia și stăpânea pe toți cei dimprejur"), apoi și frivolitatea, ca o consecință aproape obligatorie, dedusă din lectura erotologiei homerice. Și epitetul ornant „frumoasa" o însoțește mereu, amintind de tehnica ilustrului model. O Elenă orientată spre suprafața poleită a lumii și spre cantitatea erotică, deci prin natura ei bigamă, o Elenă care, eliberată de căsătoria cu Pierre, se întreabă cum ar putea avea doi bărbați deodată, și un prinț străin, și un demnitar bătrân. În esență, fenomenologia frumuseții nu s-a schimbat deloc de la Homer încoace. Această Elenă modernă nu mai provoacă războaie, dar e un magnet care poate crea nefericire în jur. Descoperind-o, Pierre o privește cu ochi „aproape speriați", cum te uiți la lucrurile pământești pe care le găsești totuși perfecte, și cade în plasa ei și a aranjamentelor de familie. Cum Penelopa pălea în fața frumuseții perfecte și inalterabile a zeiței Calipso, dar era totuși preferabilă pentru că era vie, însumând și trecutul, și viitorul lui Ulise, așa și Hélène cea egală cu sine e figură de background față de Natașa cea explozivă, cea diversă, cea disperată, cea fericită, cea apatică. Pentru că numai frumusețea care-și conține și contrariul poate fi considerată frumusețe sau numai frumusețea care depinde de temperatura ei lăuntrică. Tolstoi se arată un fin observator în materie de feminitate, sensibil nu numai la orarul interior, ci și la metamorfozele vârstelor. Notează despre Sonia că se făcuse de o vreme din ce în ce mai frumoasă, dar că a ajuns la nouăsprezece ani o frumusețe stabilizată „care nu promitea nimic mai mult decât arăta". Evoluția ei ulterioară va confirma o lipsă de mobilitate care îi va aduce ratarea afectivă. Și frumusețea Hélènei e moartă, fadă, frumusețea de expoziție a unei păpuși. De altfel, e singura frumusețe pe care o va avea. Și viața ei e moartă, în ființa sa fiind prezente acele ingrediente care o predestinează pentru o existență „de platou". E un fel de mecanism făcut din tact

Scanat cu CamScanner

desăvârşit în societate, răceală, mulţumire de sine, lipsa oricărei pasiuni. Până la urmă, universul feminin tolstoian se împarte în femei moarte şi femei vii. Moartă e şi sora cea mare a Natașei, conformista, moralista, parvenita Vera, pereche bună a lui Berg, cel care-şi măsoară viaţa nu după ani, ci după înaintările în grad. Ceea ce face ca o fiinţă să fie vie e privirea, cum e, de pildă, privirea luminoasă a prinţesei Bolkonskaia, „care te făcea să uiţi că nu era frumoasă" şi care-i pune în valoare farmecul ascuns. O asemenea privire înseamnă întâi de toate disponibilitate afectivă. Femeile moarte pot trăi o istorie adulterină sau pot face, cel mult, o partidă bună, dar numai cele vii se pot îndrăgosti. Modelul frumuseţii feminine, şi la Tolstoi, ca şi la Dostoievski, cel al frumuseţii ascunse, neevidente, în strânsă legătură cu frumuseţea interioară, vine din canonul ortodox. Natașa redevine frumoasă numai după ce chipul i se limpezeşte prin suferinţă.

De fapt, Natașa seduce nu atât prin frumuseţe, care, la rigoare, nici nu prea corespunde canoanelor, ci prin impresia copleşitoare de viaţă. Când şuvoiul trăirii seacă, ea pare brusc urâtă. Reintors într-o Moscovă devastată de ocupaţia franceză, Pierre o revede în casa Mariei Bolkonski pentru a doua oară, tot în rochie neagră, tot pieptănată cuminte, dar, faţă de seara de dinainte, simte brusc că „şi-a pierdut libertatea", pentru că în ochii ei se arată, ca în vremurile bune, lucirea vieţii care i-o restituie pe Natașa cea inconfundabilă: „Să fi fost şi ieri aşa, nu s-ar fi putut întâmpla să n-o recunoască el chiar din prima clipă".

La cincisprezece ani, era fata în floare, sufletul casei Rostovilor, în care domnea o atmosferă ce îmbia la dragoste. Critica n-a putut să nu remarce talentul lui Tolstoi de a zugrăvi poezia vârstei tinere: când merge la primul ei bal în rochie lungă de muselină, se simte îndrăgostită fără obiect, îndrăgostită de toată lumea, deschisă spre tot ce există; apoi, la primul mare bal petersburghez, oscilează între deznădejde şi extaz, speriată să nu rămână pe margine, fericită apoi că e invitată mereu şi mereu. Andrei vede în ea nu urâţenia braţelor slabe, nici umerii neformaţi în comparaţie cu ai Hélènei, ci acel „ceva" care o face să fie diferită de toată lumea bună din jur, adică frăgezimea unei fiinţe neatinse de nicio rutină şi de nicio etichetă, frăgezime citită în strălucirea bucuriei din ochi, în puterea de a se minuna, în şfiala ei şi chiar şi în greşelile de franceză pe care le face. Natașa poartă cu sine promisiunea unei alte lumi, atât de diferită de cea posomorâtă şi ursuză în care dezabuzatul Bolkonski trăise până atunci. Bucuria pe care i-o aduce descoperirea ei îi dă senzaţia

Scanat cu CamScanner

că iese dintr-o odaie cu aerul închis la lumina zilei, sub cerul liber. Efectul e de uluială: „fata asta fermecătoare, plină de viață și de o poezie cu totul ieșită din comun". Va recunoaște că a iubit în ea „sufletul larg".

Nu puține sunt scenele pe care Tolstoi le construiește în jurul capacității Nataşei de a-și însuși cele mai felurite impresii ale vieții. În amorțeala celei de-a treia zi de Crăciun, excursia ei prin casă îi ridică pe toți de la locurile lor și-i obligă să... trăiască. E în ea o dorință nebună de a îmbrățișa tot ce există, care se exprimă prin refuzul cunoscutului și obișnuitului, prin oroarea de vid sau de mecanism:

> „«Doamne, Doamne, mereu aceleași fețe, aceleași discuții, aceleași papa, care-și ține ceașca și suflă în ea, ca de obicei, aceleași și aceleași lucruri!» își spunea Natașa, simțind cu groază cum în suflet i se iscă repulsia față de toți ai casei, numai pentru că erau aceiași, mereu aceiași".

Natașa începe prin a-l intriga pe Andrei cu voioșia ei și sfârșește prin a-l trezi la viață, renaștere sugerată de celebra scenă în care personajul se identifică pe rând, la dus și la întors de la Otradnoe, moșia de la țară a Rostovilor, cu bătrânul mesteacăn, întâi surd la venirea primăverii și apoi atras în ritmul trezirii universale. Replica ei e Vera, triumful stereotipului, cea care caută asemănarea cu imaginile omologate ale succesului social: serata dată de ea și de Berg seamănă ca două picături de apă cu altă serată, „totul era cu desăvârșire întocmai ca la restul lumii", inclusiv pelerina ei, „ca a prințesei Iusupova".

Preferința scriitorului pentru femeile transparente, lipsite de ipocrizie și prefăcătorie, femeile care așteaptă cu smerenie fatalistă împlinirea destinului lor, e evidentă: Natașa, care se exteriorizează cu ingenuitate și exuberanță, Maria Bolkonskaia, de o sfială cucernică, Sonia, fata fără zestre, o altă Marie, expresie a sacrificiului, a abnegației și a devotamentului. De fapt, femei sau bărbați, tuturor personajelor tolstoiene li se poate aplica același test subtil, esențial pentru scriitor, indicând modul specific de raportare la acel „ceva" ce se numește viață. Poți să percepi viața ca ca lejeritate sau ca gravitate, cu predispoziție pentru înfățișarea ei ornată și superficială sau pentru miezul ei modest și profund. Cauți sensul existenței în mormanul de întâmplări care par fără rost, dar care sunt rânduite de divinitate – niciun fir de păr nu cade din capul omului fără știrea lui Dumnezeu, va spune Pierre, – sau doar

Scanat cu CamScanner

trăieşti la suprafaţă, neproblematic, risipindu-te în feluritele, tentantele, convenţionalele nimicuri ale cotidianului?

Pacea de după război şi viaţa cuplului de după căsătorie

Literatura idealistă, printre care şi cea eroică, evită eşecul cuplului, „căderea în lume", fie ucigându-l, fie încheind acţiunea pentru a nu-l lăsa să se degradeze. Realistul Tolstoi nu se sfieşte să arate faţa lipsită de strălucire a existenţei, demnitatea şi greutatea vieţii de zi cu zi, cu cele mai mărunte griji ale ei. Căsnicia, ca orice instituţie, predispune la ratare afectivă prin simpla obligaţie morală pe care o presupune în planul sentimentelor. Exerciţiul parodic al unui ironist ca Thackeray din *Rebecca şi Rowena* denunţă tocmai şablonul de întindere a romanului eroic şi oferă o continuare „necanonică" a vieţii personajelor lui Scott, deschizând un final ce era făcut să rămână închis[134] spre o nouă poveste, în care cuplul (fost) ideal, cavalerul şi domniţa, trăieşte dezvrăjirea erotică în cadrele unui plictis conjugal *comme il faut*. Tolstoi urmează altă cale, el demontează paradoxul poeziei nonpoeticului. Călinescu l-a comparat cu Goethe în ce priveşte aplecarea pentru înfăţişarea dragostei modeste, casnice, cu bucuriile şi mizeriile ei mărunte, precum şi aceea a cuplului Kitty – Levin, observând că „geniul lui Tolstoi constă în a fi evitat romanţa erotică şi descripţia idealistă a oamenilor"[135]. Toma Pavel[136] vorbeşte, în cazul operei tolstoiene, despre o „antropologie a distanţării", exprimată printr-o anumită

134. „Prin urmare consider neloială atitudinea autorului atât faţă de neexperimentatul cititor, cât şi faţă de erou şi eroină, de la care îşi ia rămas bun imediat ce aceştia doi au fost făcuţi soţ şi soţie. Acesta este motivul pentru care am dorit adesea să fie aduse completări tuturor operelor de ficţiune încheiate brusc [...]. Un erou este o poveste mult prea valoroasă ca să fie scoasă la pensie în floarea tinereţii şi tare aş vrea să ştiu căreia dintre doamnele noastre i-ar plăcea să fie trecută pe linia moartă, considerată neinteresantă pentru simplul motiv că are familie şi patru sau cinci ani peste treizeci? [...] Să avem deci romane ale vârstei de mijloc pe lângă extrem de juvenilele dumneavoastră legende..." (William Thackeray, *Rebecca şi Rowena*, traducere de Constanţa Avădanei, prefaţă de Sorin Pârvu, Iaşi, Institutul European, 1993, p. 6).

135. G. Călinescu, *Lev Tolstoi*, în *Scriitori străini*, p. 566.

136. Toma Pavel, *op. cit.*, p. 320.

Scanat cu CamScanner

independență față de mediu a personajelor sale, care își construiesc în jur insule de autenticitate și dreptate, unde poate fi descoperită fericirea individuală.

Natașa măritată e platitudinea feminină care doare mai tare decât platitudinea masculină, pentru că se însoțește și cu ideea de dezestetizare a vieții. Devine „scandaloasă" trecerea de la fata-zână, care te făcea să visezi și te contamina de forța ei vitală, la femeia de interior, neglijată, nepieptănată, indiferentă la viața de societate, geloasă pe orice altă femeie, obsedată numai de alăptat și de scutecele ultimului născut. Drumul maturizării nu duce spre femeia împlinită prin experiențe diverse, ci descoperă în Natașa o vocație atavică: femela voinică, frumoasă, fecundă, care-și apără cu strășnicie cuibul, adică bărbatul și progeniturile. Rolul de soție și mamă „exemplară" macerează pur și simplu tot ceea ce reprezenta inconfundabilul unei feminități atât de pregnante și-i transformă ființa într-o piesă, e adevărat, esențială, din mecanismul vieții de familie. Semnul cel mai dramatic al depersonalizării sale e pierderea transparenței sufletești. În locul ei, o mină egală cu sine, „un aer de blândețe, liniște și seninătate". Rar, înflăcărarea, care n-o părăsea niciodată ca fată, îi mai flutura pe chip și atunci, „când focul de altădată dogorea din nou în frumosul ei trup de femeie ajunsă în floarea vârstei, Natașa era și mai fermecătoare decât odinioară".

În *Epilog*, Tolstoi propune o imagine a familiei ca monopol feminin, pentru care prețul e depersonalizarea femeii și transformarea ei într-o simplă matcă, chiar dacă e epifania modelului sacrosanct, Magna Mater Genitrix. Iar teoria căsătoriei – ca responsabilitate față de familie, și nu ca sursă de satisfacții pe care soții și le procură unul altuia – implică un teribil consens în cadrul cuplului, consens pe care Natașa îl „construiește" dincolo de dualitatea obiectivă. Într-un mimetism desăvârșit, vede în Pierre nu o altă ființă, ci chiar pe sine și pretinde în schimb controlul asupra vieții lui. Când are destulă viață în ea și în jur, Natașa închide ușile casei și ușile sufletului. Nu diferit e și cuplul Nikolai – Maria, cimentat de o comunicare dincolo de rațiune. Ambele perechi arată cum familia ajunge monomanie și forță nivelatoare, chiar și pentru femeile tinerel Ele devin în schimb păpușarii care mânuiesc forțele centripete ale scenei domestice și aceasta le exacerbează instinctul posesiv. Se vede câtă dreptate avea Călinescu să limiteze apoteoza înfloririi feminine doar la câțiva ani, aceia care acoperă granița labilă

Scanat cu CamScanner

dintre fată şi femeie. Tolstoi a mers şi mai departe, n-a înfăţişat numai pierderea farmecului indelebil al feminităţii, ci şi depersonalizarea. Efemerida Otilia era obsedată de ceasul ei biologic şi de ceea ce presimţea a fi drama feminităţii – „noi nu trăim decât cinci-şase anil" –, dar Natașele lui Tolstoi ar putea spune „noi nu trăim decât până la căsătorie".

Pentru această din urmă Nataşă care a renunţat la toate farmecele ei şi mai cu seamă a uitat cu totul să cânte, forţa vitală înseamnă doar procreaţie. Excesul în materie de trăire s-a transferat în exces biologic. Dezechilibrului războiului, şi în grandoare, şi în mizerie, îi urmează cumplitul echilibru al păcii oglindit în ritmurile vieţii de familie. Căderea în extremă pare să fie dictată de ritmul evoluţiei universale care vrea să salveze media. E modul lui Tolstoi de a demonstra că Eros triumfă asupra lui Thanatos şi că existenţa simplă, anonimă, nivelează pornirile individualiste. Ca revers al eroului feminin, apare nu numai antieroul, Hélène, care-şi deviază excelenţa în direcţii egoiste, ci şi individul absolut obişnuit, lipsit de relief prin aceea că renunţă cu totul la sine. Aceasta e şi una dintre soluţiile antiidealismului modern, romanul insului banal, cu corolarul ratării „glorioase" în proza cotidianului care ucide, roman ce va face carieră în secolul XX. „Banalitatea" atât de discutată a lui Tolstoi, banalitatea absolută la care îşi condamnă personajele e marca obiectivităţii sale de geniu, spune şi Ibrăileanu, rezultatul unei detaşări de zeu, care îi „vede pe oameni parcă din Sirius". Şi în această banalitate a cotidianului, poate fi presimţit, paradoxal, tragismul perfid, nespectaculos al vieţii[137].

Pentru Tolstoi însă, care a proiectat în Nataşa propriul ideal feminin, banalizarea insului nu e o soluţie estetică, ci una

137. „În *Război şi pace* e şi mai banal Tolstoi! Eroinele lui sunt nişte fete de duzină care, la sfârşitul romanului, ajung nişte gospodine depoetizate, ce se îndeletnicesc cu doicile, cu spălătoresele, cu dregerea ciorapilor... Dar e aşa de trist acest sfârşit! Cel mai trist sfârşit de roman. Mai trist mult decât sinuciderea Anei Karenin, pentru că sinuciderea e ceva accidental, şi cetitorul îşi poate zice: «orice mi s-ar întâmpla în viaţă, n-am să mă sinucid», pe când trecerea tinereţii, pierderea iluziilor, înlocuirea lor cu prozaica realitate (din *Război şi pace*) ne aşteaptă pe toţi! Din zece fete de 16 ani, probabil că niciuna n-are să isprăvească cu sinuciderea. Dar *toate* [s.a.], după 30 de ani, îşi vor fi pierdut visurile, iluziile, candoarea fericită a celor 16 ani. Toate-şi vor fi întors privirea de la stele, vor fi plecat capul spre pământ, apăsate de greutatea vieţii!... Cu cât mai tragic este acest obişnuit sfârşit decât acela, mai excepţional şi mai *romanesc* [s.a.], al Anei Karenin!" (Garabet Ibrăileanu, *op. cit.*, vol. II, p. 295-296).

Scanat cu CamScanner

existențială, ținând de o ideologie proprie[138]. Lipsa de calități, a arătat și Albérès (*Istoria romanului modern*, cap. X. *Cucerirea adâncimii*), nu înseamnă neapărat o degradare, ci o schimbare de direcție în radiografia insului, de la orizontala afirmării de sine sau de la o aventură bine definită la capacitatea sa de a se cufunda în adâncurile propriei ființe. Îndepărtarea de structurile exemplarității semnalează, în ultimă instanță, impregnarea de substanța inepuizabilă, obscură, a vieții. Săracă din afară, dinăuntru această viață se arată ca un depozit copleșitor de impresii și trăiri – griji, dureri, înflăcărări – și ea relevă faptul că există mai multe niveluri de adevăr și că ele par cu atât mai umile, cu cât sunt mai profunde. În fine, detipologizarea se conjugă, în modernitate, și pe portativul afirmativ al disponibilității, al neangajării definitive, chiar al politropiei.

Viața devine, în *Epilogul* romanului tolstoian, marele și singurul personaj și sub semnul lui se așază cuminte toate existențele. În romanul cruzimii și al milei, fie el al lui Tolstoi, al lui Zola sau al lui Roger Martin du Gard, după îngroparea morților, cei vii rămân, ca și la Homer, alinați și simpli, pentru că au înțeles marile legi ale vieții[139]. Secretul posterității acestui scriitor-profet este că înfățișează cunoscutul ca fiind nou, vede stranietatea în lucrurile familiare, ceea ce e constitue marea calitate care dă canonicitate unei opere[140]. De aici lumea lui aparte, în același timp misterioasă și naturală.

Natașa și Pierre sunt personajele privilegiate, alese să încheie o saga și o *questă*. Pierre mai cu seamă este purtătorul de cuvânt

---

138. Din perspectiva unei feministe ca Simone de Beauvoir, mitul autenticității cuplului așa-zis „ideal", Natașa – Pierre, ar fi desființat chiar de către cuplul Lev – Sofia, cunoscut ca un caz extrem de repulsie și de plictis; prin teoria sa despre „dragostea conjugală", autoarea se întoarce într-un fel la viziunea medievalității, concepând-o drept contrariul iubirii, nu datorită lipsei obstacolării, ci datorită lipsei libertății, în locul căreia se instaurează opresiva datorie; căsnicia oferă dragostei un caracter instrumental, or ea funcționează pe același principiu de libertate ca și prietenia: „... nu iubești ceea ce îți asumi. Îți asumi trupul, trecutul, situația prezentă, dar dragostea este o mișcare către Celălalt, către o existență separată de a ta, un scop, un viitor; felul de a-ți asuma o povară, o tiranie, nu înseamnă să le iubești, ci să te revolți împotriva lor. [...] sentimentul este liber când nu depinde de nici o constrângere din afară, când este trăit într-o sinceritate lipsită de teamă" (Simone de Beauvoir, *Al doilea sex*, vol. II, traducere de Diana Bolcu și Delia Verdeș, prefață de Delia Verdeș, București, Editura Univers, 1998, p. 217-218).

139. R-M. Albérès, *op. cit.*, p. 58.

140. Harold Bloom, *op. cit.*, p. 266.

Scanat cu CamScanner

al autorului, în el se obiectivează aventura tolstoiană a căutării de sine. Iar capătul questei sale eroice e fundamental antieroică, ipostaziată în „doctrina" karataeviană a existenţei anonime, minimaliste. „Învierea" lui se produce spectaculos, în detenţie, şi înseamnă deturnarea de la nihilismul spre care se îndrepta după ce experimentase hazardul morţii şi câştigarea sa de partea valorilor vieţii, cu bucuriile ei simple. Acest Pierre ajunge să considere că nefericirea nu vine din lipsuri, ci din belşug şi că libertatea prea mare e cauza conflictelor omului cu sine. Epilogul romanului, unde triumfă viaţa simplă şi clară, pe dimensiunea naturii, e şi epilogul iniţierii sale în spiritul unui creştinism de viziune ţărănească, prin contactul cu profunzimea unui om simplu, neştiutor de carte, întruchipare „a tot ce este rusesc, blajin şi rotunjit în sine". Toţi cei ce se contaminează de „karataevism" devin fiinţe „rotunde": şi Pierre, şi Natașa, şi viaţa lor de familie, pe care, e convins Pierre, rusul care l-a convertit la viaţă ar aproba-o. Din perspectiva lui Tolstoi, cu siguranţă, banalizarea Nataşei, departe de a reprezenta decăderea din vis în viaţă, e împlinirea ca destin a femeii demetrice pure, matriciale, cea care reprezintă însăşi viaţa, nu viaţa pentru sine, ci viaţa care se dăruieşte, multiplicându-se astfel la infinit. Absolutul nu e în altă lume, cum credeau romanticii, ci e aici pe pământ, risipit în variante de telluric, de vizibil, de palpabil, de omenesc sau, cum spune Platon Karataev, viaţa e totul, viaţa e Dumnezeu, să iubeşti viaţa înseamnă să-l iubeşti pe Dumnezeu şi ceea ce te poate face, cu adevărat, cel mai fericit este să iubeşti viaţa în nevinovăţia suferinţelor ei. Soluţia împlinirii individuale stă în a fi aproape de viaţă prin instinct, nu cu mintea, căci ceea ce e măreţ rămâne ascuns inteligenţei omului şi poate fi perceput doar cu sufletul. Nu e bine pentru om să guste din pomul cunoaşterii, mărturiseşte, într-un final, şi Andrei, întrucât cunoaşterea aduce suferinţă. Mai bună e credinţa, căci ea singură e izvor de libertate şi de împăcare.

Lungul epilog al fericirii conjugale e coerent şi cu filosofia istorică a lui Tolstoi ilustrând conceptele de anonimat şi dezindividualizare în cadrele unei existenţe mediocre, în sensul echilibrului şi al liniei de mijloc. Nu degeaba spunea Tolstoi, în debutul *Annei Karenina*, că toate familiile fericite sunt fericite la fel, numai cele nefericite nu seamănă între ele. Şi în acest plan, nimic nu contribuie mai mult la apropierea oamenilor decât simplitatea. Tolstoi arată că nu rezistă decât fericirea măruntă, acea *aurea mediocritas* – pentru care etalonul vor fi Levin şi Kitty

Scanat cu CamScanner

din romanul următor –, ființele excepționale se consumă și ard până la capăt în focul unui prea înalt ideal. O dovedește și *Anna Karenina*, care e romanul revoltei împotriva conjugalizării unei pasiuni. Ușoara oboseală erotică și relativa independență pe care le aduce obișnuința devin, în mintea unei femei care mizase totul pe dragoste, sincope grave care îi spun că Vronski nu o mai iubește. *Război și pace*, scris înainte de romanul adulterului, arată tocmai voința de „aplatizare" a dragostei în termenii unei posesivități „naturale", legitime, ce conduce la ștergerea individualității într-o exasperantă banalitate. Acesta e prețul plătit pentru a menține fericirea casnică într-o permanentă stare de platou, în care să se poată neutraliza micile drame, supărările, momentele pasagere de înstrăinare și dușmănie dintre soți, urâțenia maternității și frustrările feminității. Dezavuând dragostea pentru dragoste, condamnând-o ca inutilitate față în față cu dragostea care duce la întemeierea unei familii, Tolstoi se arată un antiromantic decis. Iubirea-pasiune și întregul imaginar romantic al dragostei au apus, de altfel, înainte de *Doamna Bovary*. În locul lor, rămâne realismul unui periculos adulter învelșmântat în minciuna lecturilor frumoase. E lovitura de grație dată donquijotismului și oricărei convenții.

În variantă tolstoiană, amazoana și venusiana reprezintă categoria femeilor „savante", cele care intenționează un fel de mecenat monden, exercitându-și autoritatea asupra bărbaților fie prin „spirit", fie prin seducție. Și Anna Pavlovna cea independentă, și Hélène cea cu mulți amanți, sunt expresii ale non-vieții, una condamnată la sterilitate, cealaltă la moartea efectivă de către moralistul Tolstoi. Doar Natașa, căreia ipostazele senzuale și aventuroase nu-i ies, și varianta ei mai domoală și mai spiritualizată, Maria Bolkonski, devenită soția lui Nikolai, arată care e drumul împlinirii feminine în vremuri normale: dacă războiul e potrivnic rațiunii omenești și întregii naturi umane, pacea înseamnă să iei viața în simplitatea și firescul ei. Iar pentru femeile tolstoiene, viața se leagă în primul rând de problema instinctelor materne. Mondenele sunt niște egoiste care nu-l dețin, raportând totul la confortul individual și la conservarea propriei frumuseți: Hélène, amuzată de ideea că ar putea face un copil, Vera, care și-ar dori să amâne cât mai mult momentul, pentru că „trebuie să trăim pentru societate", sau răsfățata Lise, cea care moare la naștere, după ce se temuse tot timpul sarcinii de acest eveniment, fără să rețină, din ceea ce i se întâmplă, nimic altceva decât durerea, ce i se pare o pedeapsă

Scanat cu CamScanner

nemeritată, cum nemeritată a fost şi părăsirea ei de către bărbatul care plecase la război. O femeie nemăritată, Anna Pavlovna, îi reproşează prinţului Kuraghin că nu s-a priceput să-şi educe cum trebuie băieţii şi vrea să-l „îmblânzească" pe rebelul Pierre pentru a-l „livra" convenienţelor de salon, o alta, trecută, mama Hélènei, e geloasă pe propria fiică.

Există un dispreţ manifest faţă de „femeile de spirit", cosmopolite, cum există, în general în viziunea tolstoiană, o neîncredere în forţa intelectului (neîncredere vizibilă şi în concepţia despre strategia militară, şi în „căutările" lui Pierre sau ale lui Andrei) de a revela sensul vieţii, complementară iubirii, credinţei, valorilor inconştientului emotiv. Relatându-i Nataşei istoria detenţiei sale, Pierre

> „... simţea bucuria rară, pe care o pot da bărbaţilor, când se ştiu ascultaţi, femeile, dar nu una din acele femei de spirit care, ascultând, vor să asimileze ce aud ca să-şi îmbogăţească mintea şi, la vreo ocazie, să reproducă cele auzite, sau care vor să adapteze propriului lor spirit cele povestite şi să reproducă cât mai curând vorbele de duh elaborate în mica lor gospodărie spirituală, ci bucuria pe care o dau povestitorului *femeile adevărate* [s.m.], înzestrate cu aptitudinea de a selecţiona şi de a absorbi tot ce este mai bun în vorbele unui bărbat".

În termeni precişi, am spune astăzi că ceea ce preţuieşte Tolstoi la personajele sale feminine e inteligenţa emoţională.

Ne putem întreba, firesc, dacă scriitorul de la Iasnaia Poliana a fost tentat de simbolismul arhetipurilor sau dacă plăteşte tributul său misoginismului care i s-a recunoscut şi care l-a făcut refractar la tendinţele de emancipare a femeii manifestate în epocă mai ales datorită romanului lui Cernîşevski, *Ce-i de făcut?*. Cert este că lumea lui feminină e tranşată în tot câte două felii. Căci, de pildă, un alt criteriu, desprins din tema corupţiei induse de civilizaţie, dezvoltă opoziţia dintre femeile care locuiesc la ţară şi cele „de oraş", dintre înalta societate petersburgheză şi nobilimea rurală: Nataşa, Sonia, Maria Bolkonki *versus* Lise, Hélène sau Julia Karaghina. Pe acestea din urmă scriitorul le uită sau le scoate din naraţiune. Numai cele capabile să ducă mai departe viaţa meritã atenţia sa. „La ţară" şi „la oraş" devin opţiuni morale şi se poate simţi la acest scriitor, care împărtăşeşte multe dintre ideile lui Rousseau, apologetul „stării de natură", dispreţul pentru tot ceea ce înseamnă substituire a celui natural prin artificial şi fals. Salonul monden

Scanat cu CamScanner

e un astfel de mediu al falsității, al exercițiului de putere, nu în ultimul rând al seducției, unde se vorbește de dragul de a vorbi și unde vedetele sunt dintre ființele cele mai josnice, iar „autenticii", precum Pierre, devin niște incomozi. Nevoia de societate, a Hélènei și a Annei Pavlovna, e cel mai adesea, simptomul sărăciei vieții interioare, pe care fiecare caută s-o mobileze cu excesul de oameni.

Și teatrul, ca simulacru al lumii, intră tot în categoria mediilor viciate. Nu întâmplător asediul lui Kuraghin asupra Natașei începe la teatru și continuă în salonul Hélènei, unde o actriță la modă declamă răsunător și ridicol. Anna îl cunoaște pe Vronski tot la o serată, iar muzica favorizează adulterul în *Sonata Kreutzer*. Să ne amintim că Anna Karenina poartă ideile lui Tolstoi: pe drumul de la Moscova la Petersburg abandonează o carte pentru că n-o mulțumesc simulacrele: „Dar nu-i plăcea să citească, adică să urmărească oglindirea vieții altor persoane. Ea însăși vroia atât de mult să trăiască!"[141]. Pentru acest scriitor de un „umanism țărănesc-plebeiar", cum îl consideră Lukács, formele artei sunt potențial periculoase, pentru că nasc iluzia simulacrului, periculoase mai cu seamă dacă subminează principiile morale și incită la trândăvie și la luxurie, idei care vor fi dezbătute teoretic în articolul *Ce este arta?*. Singura formă acceptată de artă este cea care dă glas trăirilor stenice și care oglindește ceea ce e important pentru viața întregului popor.

Verdictul lui Tolstoi pare să fie unul extrem de precis: femei obișnuite, dar vii. Obișnuită e și Vera, dar moartă ca orice stereotip. Sonia, în schimb, e un exemplu de mumificare, exemplul clar pentru ceea ce poți ajunge când renunți să mai trăiești pentru tine însuți: o floare stearpă, o „femeie-pisică", pe care devoțiunea mecanică o determină să se ataşeze, nu de oameni, ci de casă. Rămasă singură, dar trăind în preajma familiei lui Nikolai, nu-și simte neîmplinirea, nici măcar față în față cu fericirea conjugală a fostului iubit. Păcatul ei e resemnarea, moartea afectivă, faptul că se complace în a deveni o anexă a Rostovilor și o anexă a vieții. Între feluritele manifestări ale femeilor vii – Natașa viața în expansiune, Maria viața oprimată, dar totuși viață subterană, așteptând momentul de manifestare –, Sonia e condamnabilă pentru că n-are puterea să rămână în miezul existenței, ratându-și împlinirea ca femeie. La

141. Observația poate fi citită ca un argument al antibovarismului Annei, personaj adesea comparat cu eroina lui Flaubert (v. Mihaela Ursa, *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă*, p. 190-1[illegible]

Scanat cu CamScanner

fel, contesa Rostova, o moartă în viaţă, căreia, după pierderea fiului şi a soţului, „viaţa nu-i mai făcea nicio impresie". Prin ea, Tolstoi recunoaşte că există totuşi un pericol pentru toate Natașele înzestrate cu o vocaţie familială exclusivă, acela de a te lăsa absorbit cu totul de ceilalţi. Contesa, care n-are decât şaizeci de ani, arată ce poate ajunge o femeie care a mizat totul pe familie când îi pierde pe cei care constituiau unicul ei univers: o decrepită, o înăcrită, o retrasă, o babă. Existenţa ei se rezumă la simplul exerciţiu al organelor încă funcţionale, iar înţelegerea din partea celor tineri e dureroasă tocmai prin fatalismul pe care îl exprimă în subtext: „noi toţi vom ajunge la fel [...]. *Memento mori*". Lumea păcii, văzută sub unghiul generaţiilor, lasă un teribil sentiment al trecerii, un gust amar, altul decât cel dat de ciclicitatea exasperantă dintr-un alt roman de familie, *Un veac de singurătate* al lui Márquez, unde ideea de reluare a patternurilor familiale prin fiecare nouă generaţie creează sugestia permanenţei în devenire.

Ceea ce frapează la scriitorul rus este teribila opoziţie dintre registrele scriiturii, dintre firescul vieţii de zi cu zi şi excepţia luptei, opoziţie pe care nu o întâlnim în proza eroică anterioară, ambiţionată să construiască lumi mobile, intens conflictuale, aflate permanent sub spectrul ameninţării şi sub dezideratul evoluţiei istorice. Acest lucru se întâmplă pentru că Tolstoi îşi fixează unghiul de observaţie şi de evaluare în viaţa de familie, faţă în faţă cu care războiul apare ca o perioadă de criză. Evoluţia este, pentru el, doar socială şi morală, ceea ce înseamnă negarea romantismului şi întoarcerea la izvoarele iluministe. De aceea, femeile n-au niciun rol în epica lui eroică, lumile sunt despărţite net. În timpul eroic, ele inspiră cel mult o forţă sufletească, după, îi repară ravagiile. *Războiul şi pace* e *Iliada* şi *Odiseea* lui Tolstoi, o *Iliadă* fără miză feminină, dar cu o imensă miză naţională, o *Odisee* în toată puterea cuvântului, ca întoarcere spre rosturile simple, esenţiale ale vieţii. Nu vom întâlni în romanul războiului prototipurile feminine cu care ne-a obişnuit fabula eroică, nici pe incitatoarea Elenă, nici femeia-obstacol, gen Didona, tocmai pentru că perspectiva generală e asigurată de romanul păcii şi al familiei, unde suverană e femeia cu funcţii deduse din prototipul demetric: catalizatoare, generatoare, vindecătoare. Ea face posibilă continuitatea în cotidian şi regenerarea în perspectivă. Războiul ia totul, dar femeile recuperează ce s-a pierdut cu firescul lor, cu capacitatea lor de a lua lucrurile de la capăt şi aşa cum sunt. Cu ce rămân ele, doar al lor, după

Scanat cu CamScanner

perioada de înflorire și de explozie a personalității, după maternitate și devoțiune familială, aceasta e o întrebare la care scriitorul nu și-a propus să răspundă nici în viață, nici în carte.

Și-a propus în schimb să răspundă la alta: *La ce e bun războiul?* La regăsirea sensului vieții. Supraviețuiește cine merită, cine nu e tentat să-și depășească condiția primară de simplu om, „simplicitatea evanghelică, a cărei supunere poate să înalțe mai mult decât mândria"[142], cum formula Nicolae Iorga etimonul operei tolstoiene. Mor, într-un fel sau altul, orgolioșii, frivolii, interesații. Iar familia și orice proiecție a spațiului intim, din obstacol clasic în fața eroismului și a oricărei realizări individuale, ajunge să fie Marea Soluție: refugiul în calea morții, locul unde poate fi regăsit izvorul vieții – viața în esența ei, aceeași pentru toți.

142. Nicolae Iorga, *Evocări din literatura universală*, ediție îngrijită de Liliana Iorga-Pippidi, prefață de Alexandru Duțu, București, Editura Univers, 1972, p. 126.

Scanat cu CamScanner

Capitolul VII

SECOLUL XX: RĂZBOIUL CELORLALȚI ŞI RĂZBOIUL INDIVIDUAL

Romanul eroic – romanul despre război

Există în istoria culturii o sinusoidă a perioadelor de eroizare şi de dezeroizare, care răspunde de alternanța dintre o mentalitate aristocratică sau feudală şi una burgheză[143]. Cea dintâi e vizibilă în Antichitatea epopeilor homerice – o feudalitate greacă –, se prelungeşte în poemele eroice medievale şi în romanul cavaleresc, pentru a avea un moment de reînflorire în secolul romantic. Pe cealaltă linie, decadența eroicului la final de Antichitate lasă loc operelor moralizatoare şi satirice. Renaşterea perimează vechiul cavalerism medieval, a cărui substanță s-a diluat, fapt ce face posibilă apariția unui roman ca *Don Quijote*. Urmează o serie de romane baroce, feerii exotice ale fanteziei pure, în care eroismul e debilitat prin absorbirea lui în sfera aventurii inepuizabile, obositoare, expresie a aceleiaşi mentalități burgheze, pentru ca, în miezul secolului al XIX-lea, realismul să demonteze tot ceea ce romantismul construise ca infailibil în materie de eroism. Momentul de cotitură apare după campaniile napoleoniene – când idealul antic al gloriei sucombă pentru totdeauna – şi el e fixat în primul rând de Stendhal prin *Mănăstirea din Parma*, care surprinde căderea sistemului de

143. v. Tudor Vianu, *Filosofia istoriei în* ***Război şi pace***, în *Studii de literatură universală şi comparată*, p. 527-529.

Scanat cu CamScanner

valori aristocratice în fața ascensiunii burgheziei. Stendhal distruge idealul eroului ratându-l – Julien sfârșește pe eșafod, Fabrice în sutana unui cardinal –, dar Tolstoi pune ceva în loc, extinde eroismul la nivelul întregului popor, făcându-l mai puțin răsunător, mai puțin spectaculos, dar, ca filosofie de viață, mai elocvent. Denunțând centralitatea eroului, *Război și pace* devine „adevărata epopee a democrațiilor moderne"[144].

Luciditatea spiritului realist al lui Stendhal și al lui Tolstoi se dovedește la fel de puternică în spintecarea mitului eroic ca și spiritul burlesc cervantin. Dovadă că secolul al XX-lea nu va mai glorifica eroismul, nu pentru că e intangibil, nici supus hazardului, ci pentru că e pur și simplu absurd, o absurditate derivată, de cele mai multe ori, din absurdul războiului. Bărbații care să vâneze gloria, văzând în ea forma supremă de împlinire a destinului individual, au dispărut odată cu tânărul prinț Bolkonski. În locul acestui eroism *pro domo*, se poate vorbi cel mult despre un „eroism" necesar – mereu suspectat ca termen –, ce pune în balanță Sensul și Nonsensul luptei. Este motivul pentru care locul romanului eroic e luat de romanul despre război, în care perspectiva constantă va fi aceea a eului ultragiat de circumstanțe. Individul nu mai domină lumea, este el însuși „sub vremi". În aceste condiții, singurul său reazem rămâne conștiința.

Primul Război Mondial văzut de un român din Ardeal sau războiul indecisului cu sine însuși – Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*

Primul Război Mondial s-a bucurat de o mai largă ilustrare în literatură decât cel de-al doilea, zguduind puternic conștiințele prin discrepanța dintre investiție și efect, respectiv dintre amploare și pierderi, ceea ce a determinat un dezamăgitor bilanț în privința capacității sale de a determina schimbări fundamentale în planul vieții social-politice postbelice. În variantă românească, trei romane sunt simptomatice pentru raportarea omului secolului XX la realitatea războiului (parte a unui areal tematic mai larg, din care fac parte și Sadoveanu cu *Strada Lăpușneanu*, Gib Mihăescu cu *Rusoaica* sau Hortensia Papadat-Bengescu cu *Balaurul*), respectiv *Pădurea spânzuraților* al lui Rebreanu (1922), *Întunecare* al lui Cezar Petrescu (1927)

144. *Ibidem*, p. 529.

Scanat cu CamScanner

şi *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* al lui Camil Petrescu (1930). Vorbim despre o raportare specifică, în care perspectiva individuală o domină pe cea comunitară, timpul obiectiv se vede concurat de cel subiectiv, de realitatea eului ce devine principalul argument pentru situarea în existenţă. Motoul shakespearian cu care se deschide romanul *Mai presus de toate* (1941) al scriitorului englez Erich Knight, roman al invaziei germane în Anglia celui de-al Doilea Război Mondial, poate fi extrapolat la întreg romanul de război al secolului: „Mai presus de toate/ Fii ţie însuţi credincios, de-aici/ Urmând, precum urmează noaptea zilei,/ Că n-ai să poţi fi prefăcut cu nime". Toma Pavel aşază întreaga aventură modernistă a romanului sub semnul contestării ideii de înrădăcinare a individului şi formele de contestare sunt desfiinţarea legăturilor, comunitatea problematică şi apoteoza lui Narcis[145]. Deşi de formule estetice diferite – roman al conştiinţei morale, roman-cronică, roman psihologic –, cele trei opere acutizează noul Weltanschauung şi, în particular, viziunea asupra războiului prin plasarea în centrul construcţiei narative a unor personaje dilematice, interogative, care trăiesc războiul ca pe o aventură deliberată. În aceste condiţii, eroismul cunoaşte importante remanieri, fiind în primul rând o problemă de conştiinţă, nu de datorie, nici de vocaţie. Un personaj gen „maşină de război", precum Ahile, ar fi opusul perfect şi al lui Apostol Bologa, şi al lui Radu Comşa, şi al lui Ştefan Gheorghidiu. Funciara incompatibilitate vine faptul că noii eroi sunt cu toţii intelectuali[146], ba chiar de orientare speculativă – războiul îi găseşte făcând studii de filosofie sau practicând dreptul –, or eroicul se dezvoltă, în general, ca determinare a fiinţelor monolit, neproblematizante, nescindate, „simple" în plan ontologic.

Pădurea spânzuraţilor este, în cele din urmă, cartea revoltei împotriva ideii de a ucide. Confirmându-şi numele simbolic, Bologa preferă să moară, într-o ipostază de apostol al credinţei creştine, numai să sisteze odată insolubila problemă „pe ce front sunt, cu cine sunt, pe cine omor?". Nu suntem într-un subiect

145. Toma Pavel, *Gândirea romanului*, p. 371.

146. „Este desigur foarte greu să fii în acelaşi timp şi erou, şi politehnician. *Un intelectual* intră cu greu în orbirea unui destin eroic", spune Gilbert Durand despre antieroul Lucien Leuwen (*Realismul şi rezistenţa mitului: Lucien Leuwen sau eroismul pe dos*, în *Figuri mitice şi chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză*, p. 194).

Scanat cu CamScanner

naționalist, ci într-o poveste generică, umană, tratată cu obiectivitate, poveste care se numește simplu „drama individului în război". Iar faptul că acest individ aparține unei națiuni defavorizate dintr-un imperiu multinațional care te poate împinge într-o luptă fratricidă, e doar o circumstanță ce determină trezirea conștiinței de om și provoacă la căutarea sensului vieții. Bologa nici nu a fost conceput ca erou, a spus-o chiar Rebreanu, ci ca biet om, „slab ca toți oamenii", iar Călinescu a văzut în el chiar „psihologia sufletului mediocru, combătut de două atitudini impuse din afară"[147]. Ceea ce îl definește de la începutul și până la sfârșitul romanului pe acest antierou *sui generis* este mai degrabă o marcă-minus, și anume poziția clară și consecventă, ce vine din absența unei gândiri politice. Nicio împrejurare a vieții sale nu e lipsită de echivoc: când cere să fie mutat pe un alt front decât cel românesc, el nu e nici omul datoriei față de imperiu, nici martirul pentru cauza românească; la fel, când se complace în a trăi comod în serviciul de la coloana de muniții din spatele frontului românesc, mângâiat de dragostea Ilonei, el contribuie, în felul său pasiv, la războiul împotriva conaționalilor. Indecizia și compromisul n-au ce căuta în programul eroic, nici măcar într-unul „amendat", dar fiul marelui memorandist Iosif Bologa ilustrează o altă vârstă, „modernă", cea a suspiciunii și a nehotărârii, a debusolării și a hazardului, care-l determină să ia inițiative doar atunci când este implicat personal și imediat. Altfel, presiunea „individualismului burghez", despre care vorbește Ov. S. Crohmălniceanu[148], îl conduce spre soluții de adaptare suspectă și spre suspendarea dilemelor morale. Niciunul dintre aceste aspecte nu mai pare însă o scădere dacă acceptăm ideea că personajul acestui roman despre război – și personajul romanului de secol XX în general – nu e altul decât *omul comun*, a cărui limită e depășită de împrejurări. Războiul e, pentru el, maxima solicitare a conștiinței.

Privit în relație cu moartea, Bologa e iarăși, în mod răspicat, aruncat în afara tipologiei eroice. Martirajul apostolic îi e străin, moartea lui e mai degrabă sinuciderea unui om slab, căci dezertarea nu e o acțiune rațională, mai degrabă una somnambulică, petrecându-se într-o totală absență a instinctului de conservare,

147. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de origini până în prezent*, ediția a II-a revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982, p. 733.

148. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, ediție revăzută, București, Editura Minerva, 1972, p. 289.

Scanat cu CamScanner

doar sub semnul lui „fie ce-o fi, numai să se termine cumva...". Fără a fi apoteotică, această moarte îl reabilitează totuşi, dând încărcătură morală gestului unui indecis şi amintind de misticismul şi de smerenia dostoievskiană şi a scriitorilor ruşi în general. Ca şi orgoliosul Andrei Bolkonski, Apostol ajunge să afle, la capătul războiului cu lumea şi cu sine, că singură dragostea de toţi şi de toate, dragostea ca stare a fiinţei poate da sens şi vieţii, şi morţii. Paradoxal, evenimenţialitatea cea mai „plină", războiul ca „generator de energii" îi va vindeca pe amândoi de activism, întorcându-i spre reflexivitate şi spre descoperirea profunzimilor interioare.

Între Bologa şi celălalt personaj al „îndoielilor", Gheorghidiu, se cască însă o falie uriaşă: pentru primul, războiul înseamnă evoluţie structurală, de la scindare interioară la împăcarea cu sine în imperiul morţii, celălalt, mereu egal cu el însuşi, înregistrează şi evaluează doar schimbările de context existenţial pe care i le furnizează un asemenea eveniment. Dacă Gheorghidiu se simte răspunzător doar faţă de propria-i conştiinţă – indiferent că aceasta percepe corect, distorsionat, selectiv sau tendenţios realitatea (cum e în chestiunea „schimbării" Elei) –, Apostol caută medierea între conştiinţa sa şi realitatea pe care o consideră pe moment valabilă, exprimând această mediere în termeni de datorie faţă de stat, români, oameni în general. S-a observat statutul său moral mereu dependent, faptul că, în virtutea unor obişnuinţe dobândite prin educaţia primită, „se poate proiecta pe sine doar conectat la foruri care, fie şi inconştient, vor da socoteală în locul său, limitându-i răspunderile"[149]. Nu „vede" idei, ci şi le însuşeşte livresc şi rigid, fără a le verifica, înlocuindu-le apoi, când acestea devin perimate[150]. De la bun început, înrolarea sa e rezultatul unui moft pe care consimte să i-l facă unei logodnice ahtiate după poza eroică. Nici eroismul de după nu e eroism, de vreme ce apare ambalat într-un fel de conformism funcţionăresc, câtă vreme e omul datoriei, sau în interes, când, descoperindu-se român, vizează prin faptele sale bunăvoinţa generalului care ar putea înţelege „imposibilitatea sa morală" de a lupta împotriva conaţionalilor.

149. Carmen Dărăbuş, *Literatura universală şi cunoaşterea de sine*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2003, p. 66.
150. M. Ungheanu, *Pădurea de simboluri*, Bucureşti, Cartea Românească, 1973, p. 163.

Scanat cu CamScanner

Dragostea și instinctul de supraviețuire. Iluminările rebreniene și „întunecările" lui Cezar Petrescu

Într-un atare psihic atras în volutele unui absolut mistic, ce merge până la tatonarea ideii de moarte, nici iubirea nu mai e ce putea să fie, căci, deși îi stârnește eul profund, nu are forța de a-i trezi instinctul de supraviețuire. Vorbim despre un personaj profund tulburat în ceea ce și el, și eroul camilpetrescian numesc „axa mea sufletească", un personaj pe care maladia interioară de care suferă îl împiedică să ajungă la concilierea sufletului cu mintea și cu fapta. Iubirea pentru Ilona e o formă de regresiune spre condiția de simplu om, spre un „start" unde, crede el, se anulează toate determinările exterioare. Unguroaică sau româncă, educată sau simplă țărancă, nu mai contează, e doar un suflet omenesc, ilustrând, în acord cu însăși faza de evoluție a lui Apostol, depășirea contradicțiilor într-o sinteză superioară, ce neagă orice voință de individualizare. Învierea prin dragoste e însă ratată, chiar dacă scena-cheie se petrece în preajma Învierii – și sugestiile din romanul omonim al lui Tolstoi nu pot fi neglijate –, căci erosul nu e decât o infimă parte din imensul val de dragoste generică față de tot ce e omenesc. Nici logica romanului, nici evoluția personajului nu pot exploata acest episod ca moment de resurecție, căci, prin triumful cuplului, dezindividualizarea la care a ajuns Bologa, „frate" cu întreaga omenire, ar pierde tot terenul câștigat. Iată un fragment revelator din roman, care pare scris de... Camil Petrescu, cel mântuit de iluzia erosului:

> „Mai rău i-a părut când a plecat încoace, acasă, parcă axa vieții lui ar fi rămas acolo, în Lunca... Și chiar viitorul nu-l mai interesează decât întâmplător... Deși peste o lună va trebui să se întoarcă tot pe frontul românesc, nu mai e îngrozit defel, ca și cum i-ar fi indiferent sau... Atunci poate că iubirea e pricina tuturor zbuciumărilor omului și a tuturor fericirilor? Și totuși iubirea femeiei nu poate mulțumi sufletul decât uneori și câteva clipe".

Fata groparului Vidor – groparul e și el un personaj-funcție, o ființă cu existență anonimă, aflată în vecinătatea metafizicului – îi reține lui Bologa atenția prin impresia de viață („cu năframă roșie-aprinsă în cap, cu niște ochi mari negri, care parcă râdeau,

Scanat cu CamScanner

cu buzele umede şi pline") şi prin îndrăzneala neobişnuită, de animal tânăr, nedeprins cu convenienţele, cu care îşi afirmă preferinţa. O ţărăncuţă graţioasă, hotărâtă şi de o sinceritate frustă în afirmarea sentimentelor, care nu se ruşinează să îl urmeze ca o umbră credincioasă şi să-l copleşească cu devoţiunea ei, gata apoi să-l însoţească „oriunde, chiar pe front", chiar în încercarea de dezertare. O fiinţă aurorală, cu inima „caldă, simplă şi sălbatică", care, în ciuda tuturor nepotrivirilor din lumea profană, aduce un aer proaspăt şi o infuzie de vitalitate într-un suflet chinuit. Episodul Ilona i-a prilejuit lui Rebreanu, un scriitor al organicului chiar şi în descripţia erosului, ocazia de a scrie pagini dintre cele mai frumoase, încărcate de simbolism metafizic, cum e întâlnirea celor doi în balta de lumină din mijlocul odăii. Nici chiar această femeie înzestrată cu vocaţie sacrificială nu se poate opune însă „setei de repaos" din sufletul lui Apostol. Dragostea, viaţa însăşi în aspectul ei cel mai seducător, cu această ispititoare şi fidelă Cătălină în centrul ei, nu pot învinge tentaţia morţii, tentaţia regăsirii sinelui în moarte, dincolo de toate sfâşierile şi contradicţiile existenţei. Un fel de „Ca să pot muri liniştit, pe mine/ Mie redă-mă!". Se vede că cel atins, în chiar miezul eului său, de aripa funestă a războiului e definitiv mort, oricât ar încerca o femeie să-l revivifice. Şi Luminiţa, un personaj conceput „pozitiv" de Cezar Petrescu, inocentă şi bună structural, văzându-şi desfigurat iubitul întors din război, alege, din instinct, viaţa şi numai că nu spune: „... eu sunt vie, tu eşti mort/ Şi ochiul tău mă-ngheaţă". Totuşi, câtă diferenţă între această Luminiţă şi predecesoarea ei romantică, Lucia, cealaltă simbolică purtătoare de lumină din romanul lui Manzoni. Căci, reajustată pe coordonate realiste, femeia-lumină trebuie să accepte că a pierdut vocaţia transgresiunii şi nu poate depăşi stadiul de femeie-păpuşă.

Pădurea... rebreniană arată, în cele din urmă, că sângerarea sufletească poate fi mai puternică decât cea trupească, că, decât să ucizi, mai bine să fii ucis. Ca replică (altfel un aspect al tabloului lărgit al aceluiaşi război), romanul *Întunecare* schimbă termenii, semnalând faptul că există şi un drum invers, pe care Hemingway îl va confirma, respectiv că rana fizică e un preambul al dezagregării sufleteşti. Din orice parte am lua-o, ambele sunt valabile, pe orice căi s-ar insinua, războiul ucide. Romanul rebrenian spune aceasta de la bun început, avansând, prin descriere, realitatea omniprezentă a morţii, cu putere de *fatum*: şi la stânga, unde e cimitirul satului, şi la dreapta, unde e cel

Scanat cu CamScanner

militar, și în față, unde e spânzurătoarea ce-l așteaptă pe Svoboda, dar, în virtutea viziunii teleologice rebreniene, și pe Apostol. Metafora „întunecării" e tot o modalitate de diagnoză psihică, precum în romanul lui Cezar Petrescu.

Sub aspectul „istoriei" relatate, *Întunecare* se așază în continuarea celui rebrenian, căci accentele se mută aici asupra perioadei imediat postbelice, la fel de dramatice prin imposibilitatea fixării individului în noua vreme de pace. Radu Comșa e un alt inadaptat al prozei noastre interbelice despre război, care ajunge însă să descopere că războiul nu e catastrofa purificatoare ce poate pune temeliile unei lumi noi, ci un inutil sacrificiu făcut de unii spre folosul altora. Construit după modelul tolstoian din *Război și pace*, *Întunecare* alunecă mereu spre *Comedia umană*, fiind întâi de toate un „caleidoscop al mediilor"[151]. Războiul intră și el în această perspectivă sociologică, căci lumea lui Cezar Petrescu se împarte nu în cea de dinainte și cea de după, nici în conaționali și străini sau în aliați și dușmani, ci în cei din tranșee și cei din spatele lor, în „aici" și „acolo", frontul și viața civilă. Primii sunt răniți, mor sau își pierd idealurile, ceilalți se îmbogățesc și parvin. Un exemplar pus la adăpost prin protecția influentului său viitor socru nesocotește confortul neimplicării și trece în tabăra cealaltă, din respectul pe care și-l purta lui însuși. E un fiu de țărani, a cărui înzestrare deosebită șterge prejudecățile de clasă, permițându-i să pătrundă în clanul Vardaru, în calitate de coasociat al marelui avocat și om de afaceri și de logodnic al fiicei acestuia, Luminița. Are toate atuurile necesare succesului social și fericirii domestice, dar acest individ, căruia viața i-a surâs, pierde totul pentru că nu s-a desprins definitiv de „ai lui", de vechea sa existență și de idealurile generației sale, care a proiectat în război propria voință de schimbare. Bărbatul senzual, făcut pentru plăcerile vieții – cu ochi de cadână și buze cărnoase de odaliscă – e atins tocmai în miezul a ceea ce garanta vitalitatea și forța sa deosebită, în imaginea de tip social reușit. E desfigurat de rana primită în război, o rană care îl enclavizează și îl conduce spre dezagregarea sufletească. Războiul n-a schimbat nimic în lume, dar a schimbat total datele propriei vieți. În noile condiții, lumea întunericului e chiar mai tentantă decât lumea ce se arată în lumina

151. Ov. S. Crohmălniceanu, în *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, îl încadrează pe Cezar Petrescu în acest capitol.

Scanat cu CamScanner

necruţătoare a zilei şi Radu Comşa, căruia i s-a furat viaţa, alege să se cufunde pentru totdeauna în lacul de la Techirghiol.

Cezar Petrescu nu e tentat de articularea monografică a războiului, nici nu excelează în prezentarea scenelor de luptă. Războiul său e lupa prin care priveşte diversitatea societăţii noastre, accentele fiind confiscate de confruntarea dintre un „înainte" şi un „după" al marii conflagraţii, din evaluarea cărora se configurează imaginea războiului-deziluzie, efect cu totul previzibil într-o civilizaţie bolnavă. Printr-o atare focalizare, *Întunecare* se înscrie în climatul prozei „generaţiei pierdute" (Remarque, *Întoarcerea de pe front*, Joseph Roth, *Hotel Savoy*, Richard Aldington, *Moartea unui erou*), generaţia înstrăinată de restul societăţii datorită inaderenţei ei la minciunile dezvăluite de realitatea războiului şi datorită incapacităţii de a mai schimba ceva în lume. Actualitatea romanului cezarpetrescian stă în pătrunderea cu care dezvăluie mecanismele parvenirii şi ale supravieţuirii, simptomatice pentru trista post-istorie socială a tuturor marilor convulsii: după război, mişcarea foştilor combatanţi eşuează în dezgustătoare combinaţii politicianiste ce urmăresc profitul personal, absenteiştii merg înainte şi prosperă, ca vechi sau nou îmbogăţiţi. Un război mincinos, din care lumea nu a învăţat nimic.

Dragostea se intonează în aceleaşi tonuri sumbre, contribuind la sentinţa generală. Feţele sale de dinainte şi de după război nu se mai întâlnesc, conformismul social biruie, lumea păcii e încrâncenată în voinţa de a-şi redescoperi elanul vitalist, astfel că, pentru cei anatemizaţi, şi sufragiile ei se retrag. Frumoasa şi Bestia, fata dezirabilă şi bărbatul monstruos, nu pot rezista decât în imaginarul romantic. Retrospectiv, eroismul nu mai înseamnă nimic, cel mult se recunoaşte, jenat, în exemplarele neviabile şi în societate, şi pe frontul domestic. „Forţa morală a războiului", capacitatea lui de a crea o „religie nouă" sau chiar pacea veşnică se dovedesc a fi fost doar expresii propagandistice, căci nimeni nu iese întărit, decât eventual material, din această cumplită, pentru unii, încleştare. Asumată de aceeaşi perspectivă socială, dragostea e un eşec, de vreme ce nu poate trece proba războiului. Imaginea familiei fericite a Luminiţei arată că oamenii sunt lesne de înlocuit, un Radu cu un alt Radu în postura de soţ, acelaşi principiu pe care, pe alt plan, îl aplicase şi Zoe Vesbianu în lungul şir al amanţilor ei. La fel, Mihai Vardaru, un Petea Rostov al lui Cezar Petrescu, adolescentul mort pe front, e uitat şi el după ce familia se achită de datoria de a-i transfera numele

Scanat cu CamScanner

unui nepot. Sub spectrul reificării generalizate, se nasc forme de autoprotecție afectivă pentru a nu se tulbura cu nimic triumful mecanismului social: printr-o obstinată și mută conspirație, despre trecut nimeni nu mai pomenește nimic și cel ce încearcă să-l reînvie e privit ca un sinistru strigoi. Fața de „măr stricat" a lui Radu Comșa naște reacții de respingere din partea merelor sănătoase și pentru că riscă să le amintească mereu cum și-au păstrat prospețimea. Și în planul public, și în cel al vieții private se verifică legea socială crudă care e *înlocuirea*: a celor morți cu supraviețuitorii, a celor mutilați cu cei integri, a celor declasați cu cei bine situați. E principiul care face ca lumea să meargă înainte, cu nimic mai bună decât a fost.

De ce destinul unui personaj ca Radu Comșa servește de *exemplum* pentru efectul războiului? Pentru că în acest caz particular se poate citi clivajul individului de-a lungul unor identități flotante: fostul *arivist* – obiectiv, îndreptat cu toate pânzele sus spre succesul social, dar indecis în proiectul său interior – alunecă în tipologiile conjugate ale ratării, *inadaptatul*, încadrare „clasică" pentru un intelectual, și *dezrădăcinatul*, nuanță de esență sămănătoristă, totul pe fondul unei pasivități și docilități interioare, pentru ca dezastrul să fie complet. Mutilarea i-a revelat această dublă limită socială. Metonimia cicatricei furnizează noile sugestii identitare, dobândite pe traseul unei prefaceri sufletești ce rămâne în subtextul[152] acestui reflex concret, exterior, al anatemei fizice. Ea implică doar ideea de inversă „schimbare la față", ținând de procedeul recunoașterii identității de adâncime a protagonistului. Căci „omul de succes" Radu Comșa e ilustrarea riscului pe care-l implică transferul de clasă prea brutal: la cel mai mic derapaj, clasa care l-a adoptat îl recuză, iar cea pe care a părăsit-o îl izolează distant și respectuos. Între modesta Maria Probotă, a cărei dragoste a evitat-o, în prima tinerețe, pentru o altă viață, și Luminița, pe care a ales-o și cu inima, dar și cu mintea, nu mai există nicio variantă, cum nu există nici între obscurul sat pe care personajul l-a părăsit

152. Escamotarea crizei, a psihologiei procesului sufletesc printr-o metaforă/metonimie este una dintre marile scăderi ale romanului, spune Nicolae Manolescu, care apreciază că formula romanescă e una facilă, a melodramei, când în fața scriitorului s-ar fi putut deschide căi mai profitabile estetic: fie accea unui roman al conștiinței, precum *Pădurea spânzuraților*, fie accea a sondării subconștientului obsesiv, în maniera lui Gib Mihăescu (*Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. I, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Eminescu, 1991, p. 241).

Scanat cu CamScanner

demult şi Bucureştiul care e acum al altora. Radu Comşa ajunge spectatorul unei vieţi ce curge în afara lui. Cum nu e un construct romantic – romanticii ar fi asociat figura inadaptatului cu superbia şi cu replierea asupra sinelui –, ci unul realist, a fi într-un *no man's land* social înseamnă dispariţie, de toate tipurile, până la cea fizică. Sămănătorismul lui Cezar Petrescu adaugă personajului său şi semnificaţia de victimă a miturilor civilizaţiei moderne.

Războiul unei conştiinţe unitare: Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*

Cu totul altfel va gândi relaţia dragoste – război Camil Petrescu în *Ultima noapte...*, unde erosul nu mai interferează cu timpul eroic decât... în conştiinţă. Faţă de predecesorii săi literari, Gheorghidiu e un intelectual şi ca structură spirituală. N-are nimic în comun cu războiul, dar îl caută ca fapt moralmente necesar şi, odată declarat, acesta i se impune cu forţa unei experienţe capitale. Gheorghidiu nu e om care se pierde pe sine, ci unul care se recâştigă în război, purificându-se de demonii interiori. Iniţial, un anti-Bologa care ar alege dezertarea, riscând pedeapsa cu moartea, numai ca să-şi lămurească sentimentele unei femei, el arată că aparţine deja unei lumi „mai evoluate", ce a schimbat presiunile exteriorului, construite cu complicitatea societăţii, dar interiorizate ca superstructură morală, pe cele strict personale, ale eului şi numai ale lui. De fapt, ceea ce se modifică de la Rebreanu la Camil Petrescu este formula romanescă şi lucrul acesta se vede din chiar primele pagini. Subiectul discuţiei de la popotă e unul frivol faţă de ce discutau pe frontul rusesc Bologa, Klapka, Gross şi Cervenco. Precursorii romaneşti ai lui Gheorghidiu îşi puneau problema justificării pedepsei capitale în caz de dezertare la conaţionali, aici suntem în plină temă domestică şi bulevardieră: ai sau n-ai dreptul să-ţi ucizi nevasta care te înşală. De altfel, şi proba cuplului va fi, în acest roman, nu războiul cu desfigurările şi refigurările lui, ci aparent inofensiva viaţă mondenă. Toată estetica lui Camil Petrescu, arată Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe*, stă într-o reducere drastică a semnificaţiei evenimentelor exterioare, omologate social, şi în cultivarea banalului şi derizoriului, atât de important

Scanat cu CamScanner

însă în ordinea eului[153]. Acesta e unul dintre simptomele trecerii de la doricul cu subiectele sale „tari" la corinticul „burghez", deteatralizat și, evident, mai „autentic". Și războiul pierde perspectiva istorică de ansamblu și e focalizat de o conștiință individuală. Rezultatul este că, „dacă la Rebreanu, Cezar Petrescu sau Sadoveanu, era încă vizibil Războiul, în *Ultima noapte* figura lui mitică se efasează și se divide în detalii fără anvergură, în încăierări neînsemnate, cadavre anonime și gesturi fără înțeles"[154].

Într-un astfel de roman, și dragostea, și războiul devin doar circumstanțe – esențiale, e drept, dar tot circumstanțe – ale verificării sinelui. Sunt trăite cu sentimentul că dau seamă de întregul sufletesc al individului, de autenticitatea sa ultimă, dar ordinea lor nu mai este cea „inițiatică". Titlul e parcă anume ales pentru a desființa teoria unei secvențialități clasice în eposul eroic: întâi Erotica, apoi Eroica, cu sugestia, pe care finalul o va confirma de altfel, de înlăturare forțată a celei dintâi de către cea de-a doua. De aici și toate răsturnările de semnificație posibile. Gheorghidiu vine pe frontul războiului de pe un alt front, teribil de belicos și el, cel al relației cu Ela. Și acolo fusese vorba de viață și moarte, de nebunie și normalitate, de absolut și conjunctural, iar limbajul comun dragostei și războiului, pe care vocea naratorială îl utilizează destul de des, e, în cazul lui, mai mult decât o frumoasă metaforă. Își jucase viața mizând pe o femeie în care proiectase un alai de reprezentări mitice și eșecul în relație însemna un vot de blam dat lui însuși și chiar fractura „axei sale sufletești". Iată, dragostea a ajuns o problemă de cunoaștere și de construcție afectivă – în sensul cristalizării stendhaliene[155] –, nu de preferință („mie nu-mi plăceau deloc blondele"!), nici de fatalitate. Așa își justifică personajul hipertrofierea, conștientizată de altfel, a propriei istorii amoroase.

---

153. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. II, p. 64-65.
154. *Ibidem*, p. 67.
155. „Iată motivul moral pentru care iubirea este cea mai puternică dintre pasiuni. În celelalte pasiuni, dorințele trebuie să se acomodeze cu realitățile reci; aici, realitățile sunt cele care se grăbesc să se modeleze după dorințe; iubirea e deci pasiunea în care dorințele violente au cele mai mari satisfacții" (Stendhal, *Despre dragoste*, traducere de Gellu Naum, postfață de Vera Călin, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 42).

Scanat cu CamScanner

În aceste condiţii, Gheorghidiu nu mai „vede" niciun alt tip de experienţă, dimpotrivă concentrarea e „o lungă deznădejde", o „calamitate", pentru că survine în cel mai nepotrivit moment – ar fi fost oare, pentru acest tip de personaj, un alt moment mai potrivit? –, exact în faza împăcării cu soţia suspectată de adulter, exonerată de curând, prin mărturia cunoscuţilor, de bănuieli. Se simte ca un încarcerat, lipsit de posibilitatea de a se mişca fizic, cu mintea în povestea nerezolvată, torturat de auzul unui simplu cuvânt care, rostit întâmplător, redeschide lumea interioară cu „foiala de şerpi" ai întrebărilor şi ai suspiciunilor. Prezentul narativ al romanului e un timp al nimănui, al „neutralităţii" şi în dragoste, şi în război. Pentru ca lucrurile să avanseze cumva, Gheorghidiu aranjează ca Ela să-şi petreacă vara aproape, la Câmpulung, unde o putea avea sub ochi. Chemarea pe care ea i-o adresează imperios, pentru sfârşitul săptămânii, îl aruncă pe rând în braţele avântului şi ale disperării, căci tentanta „noapte de dragoste" cu femeia devenită iarăşi „suflet din sufletul meu" i se arată a fi născută dintr-un calcul interesat, prin care Ela vrea să se pună, material, la adăpost în eventualitatea morţii lui. Construcţia de ipoteze e alimentată de prezenţa în oraş a rivalului, Grigoriade, ca şi de istoriile cu femei ce i se atribuie acestuia, istorii în care Gheorghidiu se descoperă ca personaj chiar pe sine, în clasica ipostază de încornorat.

Acesta e punctul de maximă tensiune al romanului, cel care face şi joncţiunea între cele două părţi. Climaxul coincide şi în planul poveştii de dragoste, şi în planul celeilalte poveşti, în care femeile nu mai străbat, unde există doar moartea şi supravieţuirea. Căci abia ajuns la unitate, cu gândul unei întoarceri neîntârziate, intempestive la Câmpulung pentru a-şi surprinde soţia în flagrant („Restul pe lumea asta nu are nicio importanţă."), proaspătul sublocotenent află că s-a declarat războiul, ba mai mult, că el va deschide focul. Între noaptea de dragoste şi cea de război se cască o distanţă sufletească enormă, distanţă care în timpul obiectiv se măsoară prin doar câteva ore. Ea face diferenţa dintre un Gheorghidiu cuprins de nebunie, care e dispus să dezerteze, riscând condamnarea la moarte numai ca să poată verifica presupusa infidelitate a soţiei şi să capete în sfârşit o certitudine, şi un Gheorghidiu de după declararea războiului, complet integrat acestui nou eveniment, înspăimântat, dar responsabil şi lucid. La doar câteva ore după, acestui „alt om"

Scanat cu CamScanner

dezertarea i se pare aberantă, ea devine chiar o problemă de orgoliu și, evident, de cunoaștere:

> „Nu pot să dezertez, căci, mai ales, n-aș vrea să existe pe lume o experiență definitivă, ca aceea pe care o voi face, de la care să lipsesc, mai exact, să lipsească ea din întregul meu sufletesc. Ar avea față de mine, cei care au fost acolo, o superioritate, care mi se pare inacceptabilă. Ar constitui pentru mine o limitare".

Iată că romanul camilpetrescian avansează un motiv nou și aproape neverosimil de a te înrola, pasiunea experienței, care nu are nicio legătură nici cu patriotismul, nici cu datoria, nici cu interesul. Suntem la începutul secolului trecut, dar a merge la război din pură gratuitate aminteşte de ludicul cavaleresc.

În romanul camilpetrescian, experiența războiului o evaluează pe cea a dragostei, și dragostea iese, de aici, în mare dezavantaj. Opțiunea pentru un atare diptic, așa cum o formulează Camil Petrescu, ar putea servi de justificare întregii literaturi eroico-erotice: ambele sunt trăiri ek-statice, ambele au calitatea de revelator al sinelui, restituind individul în autenticitatea lui structurală. Când se văd însă puse în relație, dragostea și moartea nu se potențează reciproc, cum ar fi de așteptat (un bun exemplu în acest sens e romanul lui Hemingway, *Pentru cine bat clopotele*), nici dragostea nu devine mai incendiară știindu-se cenzurată de moarte, nici moartea nu e percepută mai tragic din perspectiva existenței în cuplu. Pur și simplu ele se exclud, respingându-se una pe alta spre capătul de sus și spre cel de jos al unei scale existențiale, fără altă legătură decât aceea dintre semnul plus și semnul minus prezente în aceeași ecuație:

> „Într-un tablou străin, în golul minții, văd în clipa asta limpede și departe de ai mei pe nevastă-mea, amantul ei, dar n-am timp să mă opresc, să-l fixez, ca să privesc. Bucuriile și minciunile lor sunt puerile față de oamenii aceştia, dintre care unii vor muri peste zece, cincisprezece minute, alții mâine, poimâine, săptămâna viitoare".

Prin experiența morții colective, războiul determină și aici, ca și în romanul lui Rebreanu, depășirea individualismului și a egocentrismului, care fuseseră singurele repere ale personajului în relație cu lumea. Gheorghidiu probează de fapt ingustarea perspectivei pe care o aduce dragostea și, apoi, spargerea cercului închis, stătut, steril, nevrotic de preocupări nu prin procesul

Scanat cu CamScanner

invers, de dez-îndrăgostire, ci prin suprapunerea violentă, bruscă a unei alte experienţe, la fel sau mai puternică, care-i someză simţul realităţii şi îi dezvăluie complexitatea ei. Elanul sufletesc e deturnat astfel de la cuplul egoist şi, inevitabil, limitat spre grupul de camarazi, cu care fostul solitar împărtăşeşte, altfel decât în dragoste, sentimentul încrederii: „Aş devasta un muzeu, aş jefui o biserică pentru cei pe care-i văd, cu ochii lor frumoşi şi credincioşi de câini osândiţi, lângă mine".

După „lămurirea" sa în botezul focului, la capătul romanului, Gheorghidiu se simte în stare să arunce la gunoi tot ceea ce fusese marea problemă a existenţei sale şi să se despartă surâzând înţelegător de trecut, cum, spune el, te desparţi de propria copilărie, în care ai suferit din cauza unor lucruri ce par, la o altă vârstă, de neînţeles. Generozitatea arătată fostei soţii în problema împărţirii bunurilor trădează dorinţa de a lichida cât mai repede o afacere supărătoare şi o etapă de viaţă perimată:

> „A doua zi m-am mutat la hotel pentru săptămâna pe care aveam s-o mai petrec în permisie. I-am dăruit nevesti-mi încă o sumă ca aceea cerută de ea la Cîmpulung şi m-am interesat să văd cu ce formalitate îi pot dărui casele de la Constanţa. I-am scris că-i las absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preţ la cărţi... de la lucruri personale, la amintiri. Adică tot trecutul".

Într-o relaţie de contiguitate existenţială precum cea înfăţişată de romanul camilpetrescian, dragostea şi războiul, respectiv planul intim şi cel exterior, nu comunică, fiecare are cadrul său, personajele sale, filosofia sa. Marele personaj al naratorului, Ela, nu pătrunde nici cu un pas în lumea cealaltă. Nici nu are cum, ea e eroina unui roman comportamentist, prezentă doar cu trupul, şi acesta înfăţişat la modul categorial. Camil Petrescu îi construieşte o imagine exclusivă, aceea de femeie venusiană egoistă, femeie a vieţii mondene, care nu reţine din tot ce se petrece pe front decât faptul că ar putea rămâne singură, cu o situaţie materială incertă. O „blondă", „mai grasă puţin", „suflet de carne şi mătase", produs de serie („nu mai putea găsi alta la fel?" e întrebarea care-i sună în minte lui Gheorghidiu cel dezvrăjit, ca posibilă voce a publicului). O femeie-palimpsest, dar un palimpsest înşelător, invers: când realitatea şterge poleiala imaginaţiei – sau când bărbatul camilpetrescian, alcătuit para-

Scanat cu CamScanner

doxal dintr-un „amestec de dorinţă şi de misoginism"[156], dă câştig de cauză misoginismului –, sub madona autentică se descoperă o fiinţă vulgară. Portretul ei nud e fluid şi măsoară ca nimeni altul oscilaţiile de atitudine masculină. Femeia e ceea ce eu văd în ea, spune naratorul, iar noi trebuie să-l credem pentru că nu avem altă perspectivă. În timp de război, el nu vede nimic, doar „un tablou străin" care s-ar putea numi „Amorul unei cochete". Dacă se poate formula exigenţa specifică a lui Camil Petrescu în „problema feminină", atunci aceasta ar fi ca femeia să împrumute „măsura" bărbatului-Procust pentru a-i deveni strict egală. Nici să-l surclaseze printr-un atât de particular *savoir vivre* sau prin inteligenţa emoţională, precum doamna T. pe Fred, nici să-l înjosească, impunându-i competiţia amoroasă, precum această Elă care nu-şi merită numele, ci să găsească, pe cât posibil, formula unui mimetism perfect[157].

Dincolo de misoginismul care i s-a recunoscut autorului nu numai de către femei, trebuie să recunoaştem că ceea ce se întâmplă cu percepţia Elei nu e o excepţie în spaţiul temei. Deşi imaginea de sine a bărbatului oglindită în ochii femeii stă la baza pornirilor eroice, văzute din pârjolul focului cam toate reprezentantele sexului frumos îşi clatină contururile şi se pierd în impresia generală de frivolitate. Odată cu schimbarea unghiului de observaţie, limbajul şi manierele civilizaţiei apar ca semne de superficialitate. Opoziţii precum natural – artificial şi frust – elaborat, care dintotdeauna au traversat portretul literar feminin cu pretenţii de diagnoză morală, devin aici frapante. Şi Marta, logodnica lui Bologa, urmează regula, motiv pentru care acesta rupe neîntârziat logodna. Gheorghidiu nu e nici el departe de predecesorul său, cel aservit pozei de erou din mintea femeii. Se imaginează făcând acte de bravură, păşind semeţ în picioare pe un câmp cu oameni culcaţi, formulează chiar protestele fals modeste ale soţiei când lumea îi vorbeşte admirativ despre purtarea lui în război, dar recunoaşte: „Şi totuşi, când visam noaptea că iau parte la lupte, eram ca paralizat de groază". Pe front, ochiul

156. Sultana Craia, *Îngeri, demoni şi muieri. O istorie a personajului feminin în literatura română*, Bucureşti, Univers Enciclopedic, 1999, p. 97.

157. „În ambele romane ale lui Camil Petrescu [*Ultima noapte*... şi *Patul*..., n.m.], femeia, în clipa când nu este sau nu mai este o proiecţie a năzuinţelor bărbatului, subminează cuplul fie prin superioritatea, fie prin inferioritatea ei, după o perioadă mai lungă sau mai scurtă de intimitate" (Sanda Radian, *Portrete feminine în romanul românesc interbelic*, Bucureşti, Editura Minerva, 1986, p. 155).

Scanat cu CamScanner

masculin e receptiv la altfel de reprezentări ale femininului decât în vreme de pace. Chiar şi rafinaţii gen Gheorghidiu remarcă aspectele ce ţin de autenticitate, de natural şi, eventual, de pitoresc. „Fata cu obraz verde", ţigăncuşa de cincisprezece ani de la Vulcan, care furase un şorţ şi o umbrelă dintr-o casă ungurească părăsită, îl şochează prin „arama roşcată a părului", „verdele gălbui al obrajilor fără pată, ca o apă", „verdele albăstrui al ochilor" şi îl atrage prin amestecul de ingenuitate şi senzualitate care-i dă aerul de „sfântă a păcatului". Portretul, o pagină de antologie, arată superioritatea nuanţei faţă de tonurile decise (faţă de Ela cea blondă, cu ochi albaştri, în mod unanim recunoscută drept „una dintre cele mai frumoase studente") când e vorba despre decantarea frumuseţii în privirea masculină. Tonurile decise stârnesc orgoliul (într-un soi de „dorinţă triunghiulară", aceea de a dori obiectul dorit de alţii), nuanţele, interesul. Această insolită apariţie ar putea fi una dintre acele „oaze de desfătare" în război, cum e, de pildă, şi Catrinel din *Întunecare* – o „tradiţională" fiică a gazdei, care ţine de urât ofiţerilor cazaţi acolo (într-o altă ecuaţie sufletească, şi Ilona demonstrase că ceea ce impresionează în imperiul de cenuşă al războiului este expresia proaspătă a vieţii). Ceea ce e simptomatic însă pentru eroul camilpetrescian e faptul că nicio ispită a celeilalte lumi nu-i poate tulbura implicarea în experienţa-limită.

Ce se alege, la urmă, din confruntarea dragostei cu războiul? *Ultima noapte...* propune un eu mai puternic. Chiar trecut prin foc, eroul camilpetrescian rămâne un orgolios incurabil şi o individualitate pregnantă. Pe el războiul nu-l duce la anonimizare, nici la iertarea celor ce i-au greşit, cum a finalizat Tolstoi povestea prinţului Bolkonski, ci la eliberarea de ei. La sfârşitul romanului, după ce a străbătut greul celor două „nopţi" ale sufletului, minţii, trupului, îl găsim pe Gheorghidiu viu, liber şi divorţat, cu o intactă disponibilitate existenţială. Acestuia din urmă îi putem asocia, de acum, un destin de excepţie pe calea cunoaşterii filosofice, în care întrezărise la un moment dat „o lume superioară dragostei şi un soare interior mult mai calm şi mai luminos în acelaşi timp", căci, tocmai prin frazele categorice, finalul romanului e unul deschis, care ne îndeamnă să presupunem că, în raportarea la absolut, personajul îşi va descoperi alte căi de acces. *Ultima noapte...* e, între romanele de război, în mod „natural" disforice, unul atipic, comunicând cu satisfacţie acest sentiment stenic al personajului-narator, care, dezbărat de sterila preocupare „mă înşală, nu mă înşală", poate începe o viaţă nouă. Eul e mai puternic decât toate, consecvenţa

Scanat cu CamScanner

față de „sistemul meu sufletesc" e singurul lucru cu adevărat important și... salvator, pare să transmită, dincolo de cuvinte, romanul camilpetrescian și mesajul acesta contrabalansează toată „evoluția" lui Apostol, cu identitățile sale multiple, cu alternanța stărilor de criză și de exaltare, sau toată involuția personajului cezarpetrescian, pus să străbată, în sens invers, treptele pe care înainte de război le-a urcat în fugă. Romanul rebrenian ilustrase o idee generală, războiul unui român din Ardeal împotriva alor săi, dincoace e „războiul lui Gheorghidiu", războiul individului numit Gheorghidiu, pentru care nu există *general*, cum nu există nici războaiele pentru cucerirea Chinei, nici șirurile de dinastii egiptene sau ciocnirile de aștri în necuprins, pentru că „singura existență reală e aceea a conștiinței". Avem, în aceste repere, diferența dintre un roman moral și unul psihologic. În primul, colectivitatea e răspunzătoare de eșecul/triumful individului, în cel de-al doilea e răspunzător doar el însuși. *Pădurea spânzuraților* opune războiului o obsesie umanist-religioasă, mai presus de individ și de interesele sale imediate, mai presus de puterea, care ar fi putut fi salutară, a dragostei; la Camil Petrescu, războiului i se opune pur și simplu conștiința Eului. Numai ea garantează unitatea structurii identitare a insului și, cum spune naratorul, numai ea te poate feri de bestialitate. Cele două romane dau sens diferit războiului ca efect – viață sau moarte, dinamica tulburătoare a existenței sau pacea eternă a neființei – pentru că unghiurile de observație și de evaluare sunt fundamental diferite: de o parte Eul, de cealaltă Lumea. Întrebarea este cui merită să îi fii fidel?

Hemingway. Despre dezirabila ușurătate a existenței... (*Adio, arme*)

Hemingway îi urmează în biografie lui Tolstoi și în experiența războiului, și în cea a morții, ambii scriitori fiind exemple de autoidolatrie, dusă până la limitele artei lor[158]. Scriitor „macho", căruia i s-a recunoscut „o concepție primitivă despre masculinitate"[159], Hemingway ilustrează un caz de corespondență perfectă între viață și scris: în viață, un caz de vitalitate bărbătească

158. v. Harold Bloom, *Canonul occidental. Cărțile și școala epocilor*, p. 274.
159. Peter Conn, *O istorie a literaturii americane*, traducere și note de Cosana Nicolae și Dalida Pavlovici, București, Editura Univers, 1996, p. 224.

Scanat cu CamScanner

extraordinară, mereu realimentată, iar în literatură, atacarea subiectelor convulsive, violente, competitive, paroxistice, de genul victorie şi înfrângere, a avea şi a nu a avea, a câştiga şi a pierde, viaţă şi moarte. O imagine a artistului pentru care nu există niciun turn de fildeş, doar lumea cea mai reală cu putinţă. Două opere transgresează opoziţiile într-un înţeles mai nuanţat şi totalizator, ambele cărţi-parabolă, în care stilul minimalist, detaşat, jurnalier, cu care ne-a obişnuit scriitorul, se „literaturizează", expresia ţintind metafizicul. Cea dintâi, cronologic vorbind, e *Pentru cine bat clopotele*, în legătură cu care s-a observat o dialectică a vieţii şi a morţii, ce face trecerea de la problematica individualistă la cea a solidarităţii[160]. Cea de-a doua, şi corolarul experienţei existenţiale a scriitorului, e, firește, *Bătrânul şi marea*. Între acestea, celelalte ficţiuni „agonice" decupează formule individuale, de tipul ori..., ori..., de raportare la formele de agresivitate ale existenţei. Iar agresivitatea supremă rămâne, chiar şi pentru acest om şi scriitor care caută cu obstinaţie pericolul, războiul. Dacă viaţa trăită sub spectrul morţii e, cum s-a spus adesea, supratema operei lui Hemingway, loc comun al imaginarului său artistic este ideea că sensul vieţii se relevă abia în confruntarea cu moartea. Şi moartea cea mai de neacceptat este, pentru scriitor, moartea violentă şi neprevăzută, cea cu care n-ai timp să te familiarizezi şi pe care nu o poţi „trăi".

Adio, arme nu e cartea condiţiei umane în război, cum a propus un scriitor orgolios al secolului XX, Malraux, ci e cartea reacţiei individuale în faţa unor evenimente ce dovedesc o totală lipsă de logică, încât singura soluţie e retragerea din vălmăşagul lor. Frederic Henry descoperă zădărnicia oricărui efort de a găsi un sens fie în participarea la război, fie în protestul împotriva lui. Aşa că alternativa „sănătoasă", aceea a evitării oricărei implicări, vine cumva de la sine. Romanul Primului Război Mondial, arată Roger Martin du Gard în *Familia Thibault*, e romanul unui război absurd, căruia nu i te poţi împotrivi, dar căruia omul totuşi i se împotriveşte, devenind o victimă tragică. Eroul lui Hemingway nici măcar nu se împotriveşte, ci încheie o „pace separată". Desfăşurările impresionante de forţe canalizate în şuvoiul acţiunii colective, întâlnite la Tolstoi, s-au evaporat cu totul, apare în

160. „... viaţa şi moartea, nemaidușmănindu-se, ca în cuprinsul problematicii individualiste, se aliază memorabil ca să asigure victoria omului, dincolo de limitele existenţei individuale" (Vladimir Streinu, *Studii de literatură universală*, ediţie întocmită şi prefaţată de George Muntean, Bucureşti, Editura Univers, 1973, p. 399).

Scanat cu CamScanner

schimb perspectiva strict individuală a unui om care reacționează prin indiferență la războiul indiferent față de destinul lui. Impresia pierderii de proporții, și pe orizontală, și pe verticală, e teribilă, „lumea nu mai este «măreața» scenă a luptei dintre bine și rău, ci restrânsa arenă a luptei cu inacceptabilul"[161].

În aceste condiții, eroul lui Hemingway nu mai păstrează nimic din „ingredientele" Eroului. Radu Lupan a remarcat de altfel, ca element de noutate, prezența unui „elementar și primar hedonism"[162] al personajului, ce desființează orice urmă de viziune tragică[163]. Susținând acest hedonism, avatarurile relației masculin – feminin devin grăitoare, căci, în schema mitică, antieroismul reiese din schimbarea rolurilor: femeia nu mai e piedică, ci țintă, alternativa fericită a războiului. Avem, în *Adio, arme*, formula unui roman despre război fără erou tragic, dimpotrivă, cu un ins care caută să-și procure, în orice condiții, o stare de mulțumire individuală în planul nevoilor concrete, dar care, ironia sorții, ajunge să afle că nu numai războiul te omoară, ci și dragostea, și încă într-un mod mult mai perfid. Pentru a fi fericit trebuie să fugi de război, dar, fatalitatel, dragostea poate fi o tragedie mai mare.

Suntem în fața unei intrigi absolut neconvenționale: un american se înrolează ca voluntar pe frontul italian al Primului Război Mondial, în serviciul de ambulanță. E o decizie luată sub impulsul de moment – ce se „justifică" prin „nu toate lucrurile au o explicație", prin „nu știu. Am fost un dobitoc" sau pur și simplu prin faptul că se afla în Italia la izbucnirea războiului. În Gorizia, unde își avea cantonamentul, o cunoaște pe Catherine Barkley, o infirmieră englezoaică voluntară, ființă traumatizată de moartea logodnicului cu care n-avuse timp să-și trăiască dragostea din cauza aceluiași război. Într-un atac al trupelor italiene, e rănit de un obuz de mortier în vreme ce stătea într-un adăpost cu camarazii și improviza o masă: „am fost lovit pe când mâncam brânză". La Milano, în spitalul militar, relația cu Catherine se

161. Radu Lupan, *Viziuni americane. Romanul american contemporan*, București, Cartea Românească, 1997, p. 91.

162. Radu Lupan, *Despre dragoste și moarte*, prefață la Ernest Hemingway, *Adio, arme*, traducere de Radu Lupan, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. VIII.

163. Exegetul va citi mai târziu (în *Viziuni americane...*, p. 92), în empirismul vitalist al personajelor hemingway-ene, urma unui „copleșitor *mal de vivre*", ce vine din conștiința condamnării ineluctabile și va aprecia ca o mare realizare artistică impresia de *grace under pressure* pe care eroii săi o transmit.

Scanat cu CamScanner

încheagă şi ajunge până la dragoste în toată regula. Revine pe front şi, în timpul retragerii de la Caporetto, când trupele italiene devin extrem de susceptibile, dezertează pentru a nu fi considerat german în uniformă italiană şi împuşcat. Este momentul să încheie „pacea separată", care nu îi asigură însă imunitatea faţă de războiul ce continuă în afara lui: „Aveam sentimentul unui băiat care se gândeşte la ce se întâmplă la şcoală la ora la care a tras fit". Fuge cu Catherine în Elveţia, trăieşte acolo, vreme de câteva luni, micul paradis domestic, dar femeia moare la naştere.

Frederic Henry este un cinic şi un blazat, care îşi descoperă însă, treptat, sensibilitatea şi capacitatea de implicare. Nu prin confruntare cu ororile războiului, ci cu acelea ale dragostei. Un om îndepărtat de propria familie, care împărtăşeşte părerea generală că războiul e o porcărie, care simte „oboseala de război", care recunoaşte că îi este frică „al dracului" şi, în general, îşi îndeplineşte ordinele din automatism. Acuză limbajul obscen al eroismului, faţă de care mult mai semnificativ e cel strict obiectiv, cu numele concrete ale satelor, cu numele şoselelor, cu numele râurilor, cu indicativele regimentelor şi datelor calendaristice:

> „Mă simţeam întotdeauna încurcat când auzeam cuvinte ca: «sfânt», «glorios», «sacrificiu» sau expresia «în zadar». Le auzisem stând uneori în ploaie, când nu ne ajungeau la ureche şi nu înţelegeam decât cuvintele strigate şi le citisem în proclamaţiile afişate de multă vreme peste alte proclamaţii şi nu văzusem nimic sfânt şi lucrurile declarate glorioase erau lipsite de glorie, iar sacrificiile nu se deosebeau de abatoarele din Chicago, numai că nu se făcea nimic altceva cu carnea decât că era îngropată".

În acest context psihic, fizic, femeile sunt un divertisment pasager, de la târfele din bordelul pentru ofiţeri, până la infirmierele englezoaice, al căror efectiv nu se mai împrospătează, rămân atât de mult, încât ajung să-ţi fie prietene şi să nu mai fie percepute ca nişte femei, ci ca nişte „vechi camarazi de arme". Vorbim despre un om căruia îi place să nu facă nimic, care nu se gândeşte prea mult la nimic, iar Elveţia, unde evadează împreună cu Catherine, îi este un loc pe măsură, pentru că e o ţară „unde nimic nu are importanţă". De unde această dezabuzare şi această lipsă de sentiment în faţa dezastrului universal, romanul nu spune. Vorbeşte doar despre iubire ca o contrapondere a

Scanat cu CamScanner

războiului și, mai ales, ca formulă a împlinirii individuale în detrimentul angajării colective. Esențială e desprinderea, esențial e Eul, care trebuie ferit de pervertirea circumstanțelor. Iubirea ține loc de multe, inclusiv de Dumnezeu, pe care Frederic Henry îl percepe numai noaptea, pentru că, așa cum îl lămurește un personaj din roman, contele Greffi, „iubirea e un sentiment religios".

Față în față cu acest erou construit „de-a-ndoaselea", femeia e o ființă care, în contextul eroico-erotic, se arată complet depersonalizată, n-are inițiative, n-are convingeri proprii pe care să le insufle, participă într-un mod strict „profesional" la război, pentru că n-are individualitate. Toată istoria plutește sub semnul lui „Eu nu exist. Eu sunt tu. Nu face din mine o ființă separată". Un teribil acord între cei doi, care sună fals și plictisitor, dialoguri banale, inflație de „cum vrei tu, dragul meu", toate par simptomul unei clare mediocrități, când de fapt sunt reacția unei femei încercate, care acum se străduiește și reușește să fie iubita perfectă. Pentru că această banală Catherine Barkley ajunge să fie, din *femeia dezirabilă* în condiții de război, femeia unică în orice condiții. Eroul-erou ar fi părăsit-o și ar fi mers la război pentru simplul motiv că singurul teritoriu în care se trăiește cu adevărat e cel al înfruntării. Aceasta, cu atât mai mult cu cât vorbim despre o femeie ale cărei calități nu pot fi probate. Tehnica behavioristă a lui Hemingway pare să contureze o femeie din plastilină, mult prea maleabilă, o femeie care-și asigură iubitul bolnav că are o „temperatură adorabilă" sau care-și cere iertare pentru că, din neprevedere, a rămas însărcinată. Semn clar al faptului că, în romanul antieroic, femeia este și ea un „om fără însușiri", nemaipăstrând nimic din rolul cunoscut: nici nu încită la abandonul luptei, nici nu o susține, face doar ce zice El. S-ar părea că, în iubire, cel mai mare pericol nu e diferența, ci identificarea ce poate ucide comunicarea, și totuși nu este așa. Romanul de dragoste crește din fuga de pe front a acestui antierou, Frederic Henry, care preferă o insulă de neutralitate și de confort domestic. Suntem și nu suntem departe de Tolstoi, care înfățișase fericita banalitate a păcii ca replică la fervoarea războiului, dar personajul lui Hemingway e mai mult decât atât, e și unul dintre înrolații în marile războaie federale, și unul dintre reprezentanții „generației pierdute", generația anilor '20, cum o numise Gertrude Stein.

Dragostea și războiul sunt clar despărțite, ca viața și moartea. Erosul nu ia nimic din timpul efectiv al războiului, doar din cel al convalescenței sau al dezertării. O relație de tipul

Scanat cu CamScanner

„ori..., ori", care va deveni „şi..., şi" în *Pentru cine bat clopotele.* Dar tocmai lipsa de concomitenţă a evenimentului eroic şi a celui erotic duce la o concluzie mult mai sumbră:

> „Lumea frânge pe fiecare şi după aceea la mulţi locul în care au fost frânţi se întăreşte. Dar pe cei care nu se lasă frânţi îi omoară. Îi omoară fără deosebire şi pe cei foarte buni, şi pe cei foarte blânzi, şi pe cei foarte viteji. Şi dacă nu te numeri printre aceştia, poţi fi sigur că te va omorî şi pe tine, numai că nu e nicio grabă anume".

Altfel spus, scapi de război, dar tot te găseşte moartea, chiar şi în cea mai fericită şi mai paşnică formulă de izolare. Elveţia este un *no man's land* şi la propriu, şi la figurat. Dar dacă legile inventate de oameni te lasă să trăieşti, cazi sub incidenţa altor legi, în faţa cărora nu mai e nimic de făcut.

Suferinţa umană e, în acest roman, mai puţin impresionantă – nu însă şi mai puţin profundă – datorită faptului că personajele evadează în viaţa civilă. Singura logică a relaţiei dintre episodul războiului şi cel al dragostei este de a revela nefericirea generală a existenţei, singurătatea absolută, lipsa de rost. Un fel de „Totuşi este trist în lume!".

... şi gravitatea unei vieţi trăite în trei zile (*Pentru cine bat clopotele*)

Concomitenţa eroicului şi a erosului devine percutantă prin concentrare temporală în *Pentru cine bat clopotele.* Americanul Robert Jordan, profesor de spaniolă la o universitate din Montana, acum înrolat în Războiul Civil din Spania, are trei zile la dispoziţie să pregătească aruncarea în aer a unui pod, acţiune ce trebuie realizată cu concursul unei trupe de partizani şi îndată după declanşarea atacului republicanilor, pentru ca trupele franchiste să nu poată primi întăriri. Osatura simbolică a romanului e clară: trei zile, respectiv şaptezeci de ceasuri, îngrămădesc în ele o viaţă în schema ei arhetipală, cei şaptezeci de ani hotărâţi şi de Biblie, şi fiecare clipă devine iniţiatică. Personajele sunt şi ele arhetipuri, deseori numite prin metonimie: tânărul sau flăcăul (Roberto), bătrânul (Pablo, Anselmo), fata (Maria), femeia (Pilar), ţiganul (Rafael). Ideea de destin scris în liniile palmei, destin care se împlineşte netulburat

Scanat cu CamScanner

de nimic, planează încă de la primele pagini. De altfel, toate temele epicii războinice sunt rescrise aici în gamă majoră, gravă, iar sacrificiul individual pentru valorile umanitare se întonează în acorduri biblice. Așa că, în reunirea personajelor principale Robert Jordan – Pablo – Pilar – Maria, poate fi reperat cvartetul sacrificial, făcut din trădare și dragoste: Isus, Iuda, Maria și Maria Magdalena.

Și actul distrugerii podului e despărțirea demiurgică a apelor de uscat, o formă de a izola haosul și de a crea un „pământ al oamenilor", cum ar spune un alt scriitor umanitar, Antoine de Saint-Exupéry: „dacă vrem să învingem, trebuie să terminăm mai întâi cu podurile". Robert Jordan e trădat de Pablo tot la o „Cină de taină" și, în noaptea următoare, când acesta din urmă fuge cu focoasele și detonatorul, trădarea e pusă în practică. Dar noul Iuda se convertește precum discipolii lui Hristos în drumul spre Emaus și asistăm la urmă, cu un sentiment stenic ce trece în plan secund tragedia, la triumful solidarității umane dincolo de lumea fizică, dincolo de moarte chiar. O solidaritate care se verifică prin fiecare, de la cel mai laș până la cel mai viteaz, de la cel mai fidel până la cel mai infidel, de la Pablo, care revine la grup pentru că n-a putut suporta sentimentul, atât de spaniol, al singurătății, la Maria, care se desparte de iubitul rănit de moarte și consimte să se salveze pe sine cu gândul că „atâta vreme cât va exista unul dintre noi, vom fi împreună". Romanul mizează pe valorile spirituale, față de care viața și moartea sunt simple praguri între lumea vizibilă și cea invizibilă.

Din această scurtcircuitare a romanului de război cu cel de dragoste, se ivește deslușit profilul psihologic al Eroului, esențializat, descărnat până la adevărul ultim, de disputa experiențelor capitale: dragostea și războiul. Se schimbă și legea clasică a obligatoriei succesiuni în devenirea masculinității exemplare, Eroica și Erotica, acum concomitente și teribil de întrețesute, ceea ce face ca relația dintre ele să nu fie una de excludere, ci de potențare reciprocă.

Robert Jordan e un erou care nu dăduse niciodată femeilor reale mai mult decât o pasageră atenție fiziologică. Imaginarul îi este plin însă de femei-idee, femei fatale, inaccesibile, vedete de cinema gen Greta Garbo sau Jean Harlow. Dinspre acest nivel-prag al fantasmelor de soldat, întâlnirea cu Maria e neverosimilă, e „cea mai de seamă întâmplare care se poate petrece în viața unei făpturi omenești". Dar, în buna lege a romanului eroic, ea dispare instantaneu în fața datoriei și ierarhia e fără

Scanat cu CamScanner

comentarii: atunci când află de trădarea lui Pablo, după noaptea de dragoste petrecută cu fata, mărturiseşte fără menajamente: „Dacă ai fi spus vreo vorbă acum câteva clipe, te-aş fi izbit cu pumnul în faţă". Apariţia unei femei te face conştient de valoarea vieţii personale şi indiferenţa faţă de viaţa pe cont propriu e clătinată un sentiment nou, responsabilitatea pentru o altă viaţă, şi de speranţa în utopica insulă a fericirii în doi, Madridul. Or, când ai de îndeplinit ceva, vrei să fii absolut liber de orice legături, să nu te iubească nimeni şi să nu iubeşti pe nimeni. Altfel, relaţia directă şi explicită cu moartea se complică nepermis. Dar dragostea dă şi un sens nou vieţii şi morţii, transgresându-le prin contopirea existenţelor distincte într-una singură. Aşa că, izbânda personală a lui Robert Jordan, la capătul cumplitei încercări care e aruncarea în aer a podului, este salvarea fetei, şansa propriei salvări. De neant? Pe parcursul romanului, *Memento mori!* se dizolvă în *la gloria*: extaz erotic, beatitudine existenţială, viziune metafizică, triumf asupra destinului uman, triumful perspectivei asupra momentului prin trăirea clipei ce închide în ea slava veşnică („acum şi în vecii vecilor acum"). Marea mutaţie izbutită de Hemingway în configurarea Eroului stă în transformarea lui într-un individ de background, ale cărui raporturi cu lumea devin obiectul unor decizii strict personale. Sentimentul eternităţii nu e procurat de himericul vis de glorie ce i-ar asigura o faimă postumă, dimpotrivă, absolutul se revelează în planul trăirii intime, alături de o fată, într-un sac de dormit, undeva în munţii Spaniei, înainte de ziua hotărâtă pentru o misiune de guerilă. Perspectiva strict individuală suspicionează ideile primite de-a gata, confecţionate de către o comunitate resimţită ca străină şi opresivă:

> „Şi erau iar împreună şi, în vreme ce acul ceasornicului mergea înainte, dar el nu-l mai vedea, ştiură că nimic nu se mai poate petrece vreodată cu unul fără să se petreacă şi cu celălalt şi nimic nu mai poate fi în afară de ce era; asta era ce fusese, acum şi oricând va fi să fie".

În planul faptei, lucrurile pot deveni mai complicate, chiar dilematice. Implicarea trebuie să rămână totală, responsabilitatea de asemenea – cât de departe suntem de *Adio, arme!* –, dar totul e bulversat de ideea că îndeplinirea misiunii ar distruge vieţile celor deja apropiaţi. Sacrificiul e interogat sub spectrul utilităţii lui. Cu acest roman, Hemingway se desparte de ideile „generaţiei pierdute" şi dă o ficţiune a eroismului tragic, dar un

Scanat cu CamScanner

eroism de secol XX, personalizat, care pune în prim-plan valorile individului. Numai astfel se explică intruziunea eului privat în cel public în chiar momentele de tensiune extremă:

> „N-ar fi crezut niciodată că îți poți da seama de existența unei femei atunci când ești prins în luptă; nici că o parte din tine poate ști acest lucru și îi poate răspunde; nici că dacă există o femeie, ea poate să aibă sâni mici, rotunzi și tari, care să te împungă prin cămașă; și nici că ei, sânii, pot ști de existența a două ființe în plină bătălie. Dar e adevărat, gândea Robert Jordan, și e bine. E bine".

Maria e o făptură mai pronunțată decât Catherine, o ființă solară întru totul, având și căldura, și puterea soarelui: catifelată și puternică, sensibilă și decisă. În patternul biblic al romanului, e o Maria Magdalena, puritatea dincolo de păngărire, puritatea pe care ți-o dă imensa capacitate de a iubi. Dragostea și-o asumă brusc, cu toată forța, fără preludii și ezitări. Un *coup de foudre*, precipitat, consumat pe loc, neobstaculat de nimic altceva decât de... timp. Și dragostea readuce această ființă traumatizată, letargică, la viață. Pe de altă parte, cu ea, Robert Jordan ajunge să spună: „Viața mi se pare foarte interesantă". Căci viața se trăiește acum pe toate dimensiunile și pe toate intensitățile ei posibile.

Formula tragediei (rezistentă prin regula celor trei unități, prin înfruntarea conștientă a destinului) fără tragism vine din asumarea firească a morții, o moarte benignă, de vreme ce ea survine într-un moment în care omul se simte împlinit prin puțina, dar densa viață trăită. Apoi, la Hemingway, tragismul stă în izolarea de ceilalți și dincolo de moarte se profilează soluția „proiectării individuale în exterior, care face ca omul să câștige prin continuitate ceea ce a pierdut prin separarea de sine"[164]. Cum s-a observat, pentru scriitorul Hemingway, „înfrângerea este o condiție mai interesantă decât victoria"[165], pentru că autenticitatea eroilor săi se manifestă în momentele de grea încercare. Înfrângere în afară, prin pierdere aparentă, dar, de fapt, o victorie ocultată, așa cum sună cunoscuta sentință din *Bătrânul și marea*: „Un om poate fi nimicit, dar nu poate fi

164. Radu Lupan, *Hemingway, scriitorul*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 346.
165. Marcus Cunliffe, *Literatura Statelor Unite*, în românește de Rodica Tiniș, București, Editura pentru Literatura Universală, 1969, p. 299.

Scanat cu CamScanner

înfrânt". Sau un fel de câştigător care „nu ia nimic". În ciuda morţii presupuse a eroului, finalul transmite un sentiment stenic, pentru că întreg romanul mizase pe un simbolism al insulei şi al continentului (anunţat prin versurile lui John Done), al legăturilor şi al fracturilor, al *trecerii* şi al *medierii* în cele din urmă, pentru care podul e simbolul cu două tăişuri: *mori şi devino*, eu mor pentru ca tu să trăieşti, eu trăiesc prin tine sau „eu am să fiu tu când n-ai să te mai afli de faţă". Formula modernă a eroismului individual depăşeşte phalocratismul şi asocierea frecventă cu sângele şi moartea, îndreptându-se spre valorile umanitare. Iar condamnabila sau acceptabila „lejeritate" a eroului de secol XX vine din faptul că elimină din ecuaţie necesitatea morţii sacrificiale, cum exclude şi ideea de a ucide altfel decât de nevoie. Tema uciderii e problematizată deseori, în special prin mărturisirile lui Anselmo: ucizi fiindcă aşa îţi cere datoria, „dar fără bucurie şi socotind-o mare păcat". Ideea că până şi faptele de vitejie sunt urâte prin simplul fapt că sunt sângeroase măsoară distanţa enormă faţă de lumea homerică. Mai mult, umilirea gratuită a victimei şi etalarea satisfacţiei de către cel ce deţine controlul devin fapte despre care foştii eroi se sfiesc să vorbească. Ceea ce impută Robert Jordan acestui război civil este lipsa unui cod cavaleresc şi, implicit, lipsa de cultură care ar putea face ca o moarte să fie măcar demnă. În locul unei deontologii a războiului, o „ticăloşie sângeroasă" moştenită de la conchistadorii spanioli.

Predominanţa intimităţii în romanul despre război al lui Hemingway aduce o ruptură decisivă faţă de tradiţionala viziune misogină a genului, reconstruind reprezentările identitare ale masculinului şi femininului, pentru care propune cu totul alte forme ale experienţei decât cele clasice de tipul activism *versus* pasivitate. Rana nu mai e imaginea simbolică a afirmării eroice, ci efect fizic şi psihologic. Şi bărbaţii, şi femeile trăiesc efectele traumei fizice şi psihice: de la Jake Barnes, protagonistul din *Şi soarele răsare*, care nu-şi poate exprima fizic dragostea pentru o femeie pentru că războiul l-a mutilat sexual, la Catherine Barkley, care vrea să uite, prin implicare, pierderea logodnicului, sau la Maria din *Pentru cine bat clopotele*, victimă a violului fasciştilor din oraşelul ei. Cu toţii se regăsesc sub semnul unei sterilităţi efective sau simbolice care e stigmatul războiului. Se vede că tema lui Hemingway e mai degrabă războiul-efect, ceea ce, în planul mentalului masculin, aduce achiziţii absolut noi,

Scanat cu CamScanner

cum ar fi teama, vulnerabilitatea și irepresibila nevoie de tandrețe protectoare.

Pe linie feminină, hibridarea prototipurilor specifice epicii eroice se manifestă în tendința de a contura feminități „complete". S-a observat[166] că femeile iubite reprezintă, la Hemingway, de obicei proiecții aproape neindividualizate ale bărbatului. Catherine, Maria sau Renate din *Dincolo de fluviu și printre copaci* sunt astfel de feminități ideale și idealitatea lor stă în suprapunerea de atribute și de roluri: Maria e, pentru Robert Jordan, nevasta, sora și fiica (așa cum Anselmo e prietenul, iar Pilar mama), iar celelalte două dețin, pe lângă atracția venusiană, și veleități materne (Catherine) sau filiale (tânăra Renate, pe care colonelul Cantwell ajunge să o numească „fiica mea"). Într-o asemenea concomitență, elementele particulare se estompează, e ca și cum Penelopa, Calipso și Nausicaa s-ar îngemăna într-o singură ființă. O figură pronunțată și contrariantă este însă Pilar, adevăratul lider al grupului de partizani, reprezentând, ca și Catherine, o ipostază a combatantului feminin, de data aceasta unul direct, care luptă „cu arma în mână". În Pilar, se conjugă vocația matricială, a cuibului ce trebuie pus la adăpost de primejdii, manifestată pentru grupul de partizani, femeia pasională din tinerețea petrecută alături de un matador, prezentul amazonic alături de Pablo. Pilar e *personalitatea*. În clubul bărbaților-eroi, pătrund și femeile și chiar le iau locul. Aspectul acesta devine simptomatic pentru mentalitatea modernistă: figura marcată, personalitatea, nu e femeia eroului, ci tovarășa lui, egala lui, cea cu care întreține o relație „de tip masculin", bazată nu pe iubire, ci pe încredere. Pilar e de toate și ceva în plus, e „pilar", adică „stâlp", și în spaniolă, și în română. Și această femeie pe care te poți baza e o țigancă, o urâtă și grosieră țigancă, conștientă și de înfățișarea ei dezavantajoasă, și de farmecul ei ascuns, o Esmeraldă de secol XX, privită însă nu ca atracție și estetism exotic, ci ca expresie a forței, a devotamentului și sacrificiului pentru o cauză umanitară. Față de bărbații necruțători, batjocoritori, sadici, care, la începutul mișcării, dezlănțuie cu satisfacție execuția fasciștilor din orașul ei, Pilar simte, pe lângă înțelegerea necesității, și o imensă tristețe. În această tristețe se află surplusul, dar și limita atitudinii feminine în materie de eroism.

În fața tuturor personajelor pronunțate sau șterse, eroice sau noneroice, trece însă Războiul, suprapersonajul, Dumnezeul lu-

166. Radu Lupan, *Hemingway, scriitorul*, p. 346.

Scanat cu CamScanner

ţii istorice hemingway-ene, marele factor de decizie, acţiune, conştiinţă, filosofie, dualism psihic. El e chiar destinul.

Erich Maria Remarque. Nazismul – responsabilitate colectivă şi opţiune individuală

Din tradiţia umanistă şi antifascistă a literaturii germane – ca şi Thomas şi Heinrich Mann, Lion Feuchtwanger, Heinrich Böll, Berthold Brecht, Wolfgang Borchert, Ernst Jünger –, Erich Maria Remarque a fost considerat, datorită succesului enorm de care a avut parte, scriitorul unei singure cărţi, *Pe frontul de vest nimic nou*. Deşi inegală ca valoare, opera sa e mult mai mult decât atât, e o cronică a secolului XX, un seismograf al marilor sale evenimente, focalizate dinspre Germania, ţara pe care a părăsit-o în 1932 pentru un exil definitiv: Primul Război Mondial, Republica de la Weimar, crahul, ascensiunea nazismului, cel de-al Doilea Război Mondial.

Cu o acţiune întinsă pe câteva săptămâni, *Soroc de viaţă şi soroc de moarte* surprinde colapsul rapid al armatei germane pe frontul de est, dar mai ales bombardarea Germaniei de către aliaţi în 1944. Ernst Graeber, ca şi predecesorul său din Primul Război Mondial, Paul Baumer din *Pe frontul de vest nimic nou*, păşeşte de pe băncile şcolii direct pe front, iar la contactul cu realitatea nu poate decât să constate frazeologia mincinoasă care i-a otrăvit mintea. Un alt război al părinţilor purtat de către nişte copii, aproape. Clarificarea interioară a lui Greber nu se petrece însă brusc, ca în cazul lui Baumer, care, odată ajuns pe front, se întreabă ce caută el în acest război, ci capătă aspectul unui proces, în cadrul căruia problematizarea survine în momentele de trecere de la iureşul victoriilor la dezolarea înfrângerilor. Rusia umple de ruşine armata germană şi naşte reflecţia asupra cauzelor eşecului. De aici, aspectul de *bildungs* esenţial, „un roman al dezvoltării personale"[167], cu inevitabilul act al luării de conştiinţă şi al schimbării sinelui, pe care îl aduce întâlnirea cu o fiinţă providenţială – topos clasic în literatura iniţierii, ca în *Parsifal*, unde tânărul cavaler e trimis la un eremit pentru a-i

167. Brian Murdoch, *The Novels of Erich Maria Remarque: Sparks of Life (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture)*, New York, Camden House, 2006, p. 173.

Scanat cu CamScanner

cere sfatul[168]. Pohlmann, fostul profesor de religie şi de istorie, dizgraţiat de nazişti, acţionează ca un catalizator pentru Graeber, nu-i dă soluţii, ci îl determină să le descopere singur. Contactul cu această conştiinţă directoare, experienţa militară şi politică îndrumată de un mai vârstnic camarad de arme, Fresenburg, experienţa erotică ghidată de propriul instinct şi de... presiunea morţii generalizate, ca şi observarea, în direct, a acţiunilor naziştilor şi a simpatizanţilor acestora, toate îl conduc spre schimbarea percepţiei asupra rolului soldatului german în acest final de cataclism mondial. Marea problemă ideologică a cărţii vizează responsabilitatea colectivă şi cea individuală, dificultatea, în special pentru un soldat, de a evita vinovăţia atunci când trăieşte în statul nazist şi e obligat să lupte pentru regim. Generaţia lui Graeber, spune Pohlmann, e absolvită de vină, căci e generaţia ce n-a apucat să ajungă la o asumare lucidă a prezentului, fiind intoxicată de maşina propagandistică nazistă înainte de a putea să judece singură. Ce faci însă în momentul în care începi să judeci?

Cu toate că îi etalează ororile, nici *Pe frontul...*, nici *Soroc de viaţă*... nu sunt de romane de reconstituire, ambele interiorizează războiul, prezentându-l în primul rând ca impact asupra destinului uman şi, mai ales, ca atitudine a protagonistului. De la unul la celălalt are loc însă transformarea lui Remarque dintr-un scriitor al generaţiei pierdute într-un *homo politicus* [169]. În *Soroc de viaţă şi soroc de moarte*, chestiunea responsabilităţii şi a obedienţei e dezbătută sub toate aspectele, până ce Graeber ajunge la o conştiinţă politică manifestată printr-un act de rezistenţă. Uciderea lui Steinbrenner, tovarăş de arme, dar şi spion al Gestapoului, într-o scenă similară celei în care Ravic îl ucide pe torţionarul Haake în *Arcul de triumf*, e nu doar calea de a evita executarea grupului de presupuşi partizani ruşi, care îi fusese dat în pază, ci şi protestul său personal împotriva nazismului. Deznodământul individual, faptul că Graeber va fi omorât tocmai de către unul dintre prizonierii pe care îi eliberase, devine o amară ironie implicată tot de „reţeta" războiului,

168. *Ibidem*, p. 177.

169. Hans Wagener, *Erich Maria Remarque*, ***Im Westen nichts Neues – Zeit zu leben und Zeit zu sterben**: Ein Autor, zwei Weltkriege*, în Ursula Heukenkamp (ed.), *Schuld und Sühne?: Kriegserlebnis und Kriegsdeutung in deutschen Medien der Nachkriegszeit (1945-1961)*, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Band 50.1, Amsterdam – Atlanta, Editions Rodopi B.V., 2001, p. 103.

Scanat cu CamScanner

demonstrând efectele absurde ale luptei pentru supravieţuire în condiţii de teroare.

Războiul ca o altă lume

Soroc de viaţă şi soroc de moarte e un roman de război atipic, cu un personaj care în prezentul narativ se află prea puţin pe front şi mult mai mult acasă, în intervalul celor trei săptămâni de permisie. De asemenea, simbolic, nu-l întâlnim niciodată pe soldatul Graeber în atac, doar în apărare. Toate datele circumstanţiale conduc spre prejudecata unei materii antiepice, dar se va dovedi că frontul de acasă e, mai mult sau puţin, dublura celui din Rusia, fără tunuri şi puşti, însă la fel de primejdios. Moartea e atotstăpânitoare pretutindeni, constată permisionarul când ajunge în oraşul natal şi îşi descoperă casa bombardată şi părinţii dispăruţi. Nu aşteptase de la permisie altceva decât să stea singur şi să cugete, departe de război, să-şi facă ordine în conştiinţa care începuse să se deştepte în stepele dezolante ale Rusiei, inhibată însă de gândul că orice dezbatere pe această temă e inutilă şi primejdioasă. Revenit în ţară, realitatea de care se izbeşte e alta şi sentimentul vinovăţiei capătă pentru prima dată expresie clară în faţa ruinei casei părinteşti, singura ruină „adevărată" între miile de ruine pe care le văzuse până atunci („şi eu am săpat morminte, gândi Graeber; multe morminte"). Interiorizarea casei pustii şi a oraşului devastat se extinde la aceea a unui transcendent gol şi a întreruperii oricărei legături cu cerul, ca urmare a unei greşeli rituale. Scara casei părinteşti evocă imaginea degradată a scării lui Iacob, pe care nu mai urcă şi coboară îngeri, ci avioane care fac ca pământul să nu mai fie bun decât pentru morminte. Desfiinţarea spaţiului intim şi pierderea rădăcinilor conotează distorsiunile survenite în planul profund al identităţii şi induc sugestia „omului azvârlit în lume": „Mamă! Mi-e sufletul gol. Nu mai am cap, nu mai am mâruntaie". Orfanul absolut, fără părinţi nici pe pământ, nici în cer, fără să poată stabili un minim raport cu lumea sa, nu poate avea decât trăiri de tip existenţialist.

Pe fondul acesta de pulverizare a fiinţei, Graeber mai descoperă însă o trăire cu caracter de premieră, dragostea, care capătă aici, mai mult decât oriunde, valoarea de contrapondere faţă de moartea generalizată şi care va fi şansa sa de a se rearticula şi sufletească, şi trupeşte într-o nouă reprezentare a

BIBLIOTECA JUDEŢEANĂ "I.N. ROMAN" CONSTANŢA

Scanat cu CamScanner

sinelui. Într-o istorie catastrofală, legătura cu o femeie începe, ca și în cazul cuplului Ravic – Joan Madou din *Arcul de triumf*, sub semnul unui provizorat total și al camaraderiei asexuate: să ai cu cine să bei o sticlă de votcă într-o seară, pentru că nu știi dacă nu va fi ultima. Sau să ai cu cine să ieși la restaurant într-o seară, pentru că și aceasta poate fi ultima. Un alt roman al dragostei în vreme de permisie, *Mai presus de toate* al scriitorului englez Erich Knight, construiește o intrigă amoroasă la fel de neașteptată, pornind de la un fapt de sex, de la o situație absolut provizorie și lipsită de echivoc, tipică însă pentru război: „agățarea" unei fete, într-o sâmbătă seara, pentru un fugar ritual al împerecherii, conștientizat de ambele părți și asumat ca distracție care nu angajează pe nimeni. În aceste condiții și de la acest prag al așteptărilor, dragostea poate deveni un accident periculos, căci, îndărătul categoriilor „fustă", „pantaloni", „uniformă", se află omul, sufletul lui ascuns sub diversele forme de camuflaj forțat. Dacă acest om e un intelectual, de regulă „complicat", el e indezirabil în context. Psihologia dragostei, arată și romanul lui Remarque, se schimbă în funcție de împrejurările modelatoare, invalidând o întreagă mitologie, coborând-o sub o lupă a lucidității ce-i conferă concretizări de-a dreptul naturaliste. Discursul amoros se intonează în termeni organici, sub semnul unei realități temporare de tipul „să vedem dacă merge", stereotipurile de gen sunt mereu în atenția personajelor, pentru a fi infirmate cu prima ocazie. Războiul are meritul lui în a le aminti oamenilor ce înseamnă autenticitatea.

Romanul lui Remarque insistă pe teribilele răsturnări de habitudini datorate unei situații de criză. Toate aparentele frivolități în timp de război – cum ar fi un meniu somptuos, o rochie aurie, o pălărie nouă cu care n-ai ce face – se leagă de un sentiment ultimativ și devin naive încercări de înscenare a normalității și a intimității, mai mult, a aspectului festiv al existenței. A trăi elegant și lejer, semn de „siguranță îndestulată și de burghezism stătut" înainte, devine acum o mare aventură, ce pretinde eforturi disproporționate și, în vremuri normale, ridicole.

Doar o solidaritate de supraviețuitori, singuri pe lume, îi leagă inițial pe Graeber și pe Elisabeth Kruse, fosta sa colegă de școală, care, după ce tatăl ei e dus într-un lagăr de concentrare pe motiv de defetism, ajunge prizonieră în propria sa casă, unde s-a instalat și denunțătoarea lui, Frau Lieser, o fervență susținătoare a naziștilor. Din „pactul atracției" lipsesc cu totul

Scanat cu CamScanner

strategiile seducţiei şi chiar şi patternurile generice: Graeber recunoaşte că aşteaptă de la acest companion feminin nu veselie, nici compătimire, doar sinceritate absolută şi reciprocitate: „Noi nu trebuie să ne amăgim unul pe altul. Şi asta nu-i puţin lucru". Războiul destabilizează noţiunile curente de necesitate şi gratuitate, cum intervine şi în reprezentarea construcţiilor identitare de gen. Chiar personajele principale sunt identităţi discutabile, flotante, în permanentă schimbare de la zi la noapte, de la front la permisie, de la uniforma de soldat la hainele civile, de la adăpostul antiaerian la spaţiul intimităţii. Se răstoarnă şi percepţiile curente ale moralei sexelor: prostituţia e privită ca „act patriotic" când e vorba de ostaşi, iar adulterul, o chestiune de „legitimă apărare" dacă tovarăşul de viaţă lipseşte – cum spune pandantul comic al lui Graeber, Böttcher, soldatul care-şi petrece permisia căutându-şi soţia dispărută. În general, invocarea, mai în glumă, mai în serios, a faptului că „cele zece porunci nu sunt făcute pentru militari" măsoară ecartul faţă de vremurile normale[170].

Dar ceea ce predetermină de fapt întreaga gamă de reprezentări răsturnate este teribila îngustare a percepţiei spaţio-temporale până la sugestia *prizonieratului*, tiparul specific de situare în existenţă, cu toată cohorta de exteriorizări şi interiorizări comportamentale: privare de libertate în toate sensurile posibile (de la lagăr la condiţionarea pe care o aduce un atac aerian), viitor barat, tentaţia permanentă de a te ascunde, de a te depersonaliza, de a te cameleoniza. Romanul configurează războiul ca realitate fizică şi psihologică cu o concretеţe şi o acuitate ce fac din el o lume aparte, prinsă în reţeaua de opoziţii lumină – întuneric, natural – artificial, organic – mecanic, plin – gol, azi – mâine. Spaţiul se reduce la o însumare de variante minimaliste, ghetoizate: încăperea-cavou, camuflată în întuneric, adăpostul antiaerian, un fel de groapă comună ce închide oamenii, de vii, sub pământ, sau precara şi provizoria locuinţă improvizată între ruine de către cei rămaşi fără acoperiş, spitalul

170. Pe acest considerent al abolirii regulilor vieţii cotidiene, Roger Caillois compară războiul cu sărbătoarea comunităţilor primitive. Ambele rămân „imagini ale dezordinii şi amestecului. Este din pricină că şi la unul, şi la cealaltă sunt permise faptele care, în afara lor, trec drept cele mai incontestabile sacrilegii şi drept crimele cele mai de neiertat: într-un caz se impune dintr-o dată incestul, în altul omorul este recomandat" (*Omul şi sacrul*, ediţia a II-a revizuită, traducere din limba franceză de Dan Petrescu, Bucureşti, Nemira & Co, 2006, p. 198-199).

Scanat cu CamScanner

care, ca în orice roman de acest tip, arată că războiul mutilează la fel de mult pe cât omoară. Și subiectiv, și obiectiv, imaginea orașului e aceea a unui imens mormânt, învăluit în zăbranicul sumbru al camuflajului, în care se oficiază un priveghi general și în care succesiunea zilelor se socotește după ritmul raidurilor aeriene. Romanul construiește imaginea crudă a unui pământ pe care e mai ușor să mori decât să trăiești. Spațiul deschis, natural, cu aer, vânt, lună, copaci, devine unul dintre visurile inaccesibile pentru oamenii-cârtiță care, ascunși în întuneric, aderă pas cu pas la psihologia subteranei și redevin niște troglodiți, experimentând exacerbarea egoismului și a instinctului de supraviețuire, existența automată, suspiciunea generală, delațiunea care te pune la adăpost. Elveția, spre care se îndreaptă toate visurile de evaziune ale europenilor traumatizați de războaie, e țara luminii și, simbolic, darul de nuntă pentru Elisabeth este un album cu imagini din Elveția, oferit lui Graeber de către profesorul Pohlmann. Lumina și mâncarea sunt, de altfel, două dintre obsesiile cărții. Prima scenă de dragoste ce are loc între cei doi e plasată, nu întâmplător, în aer liber, după descătușarea pe care o aduce revelația de a fi supraviețuit în urma unui nou și dezastruos bombardament, iar pământul boltit, pe care îl simte Graeber iubind-o pe Elisabeth, trebuie să fie replica pământului-gaură de obuz cunoscut pe front.

Într-o mare măsură – și aceasta a fost una dintre criticile aduse romanului – e vorba în *Soroc de viață*... despre mâncare. Mâncarea devine monedă de schimb: fanatica nazistă Frau Lieser poate fi mituită cu o jumătate de kilogram de zahăr, cămara lui Binder, fostul coleg de școală al lui Graeber, acum un relativ benign *kreisleiter*, reprezintă imaginea paradisului, iar marea grijă a proaspătului cuplu Ernst – Elisabeth este să aibă provizii pentru zilele următoare. Iată că și manifestările psiho-somatice ale dragostei se schimbă fundamental: dacă îndrăgostirea sub regimul firescului implică o „macerație interioară", aici, ideea de fericire erotică se corelează obligatoriu cu aceea de hrană. Sub spectru mai larg, problema ține de absolutizarea unei percepții de ordin corporalist: „Orice experiență de război este înainte de toate o experiență a corpului. În război, corpurile exercită violența și tot corpurile o îndură"[171]. Despre această reducere la

171. Stéphane Audoin-Rouzeau, *Masacre. Corpul și războiul*, în Jean-Jacques Courtine (coord.), *Istoria corpului*, vol. III. *Mutațiile privirii. Secolul XX*, traducere din limba franceză de Simona Manolache, Mihaela Arnat,

Scanat cu CamScanner

mentar, pe care o determină desfiinţarea noţiunii de persona- ate în război, vorbeşte de altfel Remarque şi în *Nimic nou...*:

„Pentru soldat, stomacul şi digestia sunt un domeniu mai familiar decât oricărui alt om. Trei sferturi din vocabularul ostaşului sunt luate dintr-însul, şi atât expresia celei mai înalte bucurii, cât şi a celei mai profunde indignări găseşte aici cuvintele cele mai savuroase".

Băutura e mai mult decât necesitate, e ceva în plus, ceva ce ine de aspectul sărbătoresc al vieţii şi, între toate băuturile, slăvit e vinul, fiindcă te poate face să vezi lucrurile altfel. Să faci din fiecare zi o sărbătoare este înţelesul concret pe care romanul îl dă lui *Carpe diem!*, care nu mai e filosofie de viaţă, ci de... moment, amintind că omul nu e nimic mai mult decât o efemeridă ce nu trebuie să dispreţuiască „fericirea animalică". Şi cel mai bun motiv de a sărbători este bucuria că eşti în viaţă. Dacă eşti viu, poţi şi merită să celebrezi toate aniversările laolaltă, fără diferenţieri, căci unicul timp care există e prezentul. Viitorul, când e abordat, e „un fel de viitor", o proiecţie despre care se vorbeşte cu teama de a nu provoca soarta. Doar percepţia subiectivă mai poate dilata răgazul dragostei, iar încercarea de autoiluzionare a cuplului, care descoperă că poţi să faci timpul să pară mai lung neschimbând cadrul, e nu doar înduioşătoare, ci şi dramatică.

... şi dragostea ca paranteză în imperiul morţii

Accentuând realismul critic şi psihologic cu care scriitorul zugrăveşte „tragicul egoismului fără de lege al adaptării şi al autoanestezierii generate de dorinţa nestăvilită de a supravieţui", Mihai Isbăşescu nu pierde din vedere nici subtextul, mai puţin discutat al operei sale, respectiv încrederea în virtuţile primare ale umanului, camaraderia, generozitatea şi iubirea[172]. În *Soroc de viaţă...*, tematizarea dragostei ca mod de regăsire a normalităţii umane – sub toate aspectele, mai ales sub cel simbolic – este prima explicaţie a sentimentului fortifiant, pe care-l transmite,

---

Muguraş Constantinescu, Giuliano Sfichi, Bucureşti, Editura Art, 2009, p. 329.

172. Mihai Isbăşescu, *Istoria literaturii germane*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1968, p. 450.

Scanat cu CamScanner

totuși, o ficțiune a ororii. Grație ei, romanul e una dintre puținele excepții în literatura despre război a secolului XX, despre cel de-al Doilea Război Mondial mai ales, care propune în general narațiuni ale masculinului. Remarque se întoarce aici la o formulă consacrată, validată, a „dragostei în vreme de război", și, deși urmează maniera realistă a tratării, teribilul ecart dintre evenimentul intim și fundalul aberant împinge narațiunea în planul semnificațiilor mitice. Dacă la Hemingway, cel din *Adio, arme*, dragostea era o formă a fugii de implicare, într-un roman ca acesta, ce pune problema vinii colective, e, dimpotrivă, o expresie a dorinței de evoluție, Marea Salvare, nu de moarte, ci de dezumanizare, „motivarea de a crea un viitor mai bun"[173], viitor pentru care posibilitatea ca tânărul cuplu să fi conceput un copil este și ea simbolică. Un copil proiectat să se nască și să crească împotriva a tot ceea ce e rău în lume. De altfel, editorul american a schimbat titlul romanului în *A Time to Love and a Time to Die*, preferând nu doar o combinație de succes, ci una care să sublinieze importanța temei erotice alături de temele „grave" precum Germania în timpul războiului sau impactul celui de-al Treilea Reich asupra populației.

Într-adevăr, istoria povestită motivează evoluția tânărului soldat de douăzeci și trei de ani de la confortul neimplicării la opțiunea personală și prin înțelegere, și prin simțire, dar și prin asumarea amândurora, ceea ce reprezintă de fapt marele act de curaj. Graeber se lămurește pe sine între minte și inimă, între Pohlmann și Elisabeth. De la cel dintâi vrea să afle nici mai mult nici mai puțin decât „adevărul!", „ce trebuie să facă", „unde începe complicitatea?", mai exact, „când devine crimă ceea ce se cheamă altfel eroism?". Aceasta e, de fapt, întrebarea-cheie a cărții. Dar, ca orice maestru care urmărește să-i furnizeze discipolului o autonomie de ființare, Pohlmann îi confirmă ceea ce presimțea deja, că răspunsul se află în sine și că fiecare trebuie să decidă pentru el. În fața „soluției imposibile" – trebuie să se întoarcă pe front, căci, altfel, el, părinții săi sau Elisabeth vor fi împușcați, dacă se întoarce pe front, trebuie să ucidă, nu doar militari, ci și civili, precum cei lăsați acasă – lui Graeber îi rămâne doar viața, viața în afara oricărui proiect, așa cum și atâta cât se oferă ea. Și viața aceasta se arată a se întinde pe cele două săptămâni care i-au mai rămas din permisie. Când ajunge „să știe", Graeber se simte dintr-o dată liniștit și așteaptă seara, adică întâlnirea cu

173. Maggie Sargeant, *Kitsch & Kunst: Presentations of a Lost War*, Bern, Peter Lang, European Academic Publishers, 2005, p. 95.

Scanat cu CamScanner

Elisabeth, „ca şi când ar fi fost vorba de un armistiţiu". Pe fundalul cumplitei deznădejdi, dragostea devine mai puternică, după o logică simplă, aceea a excesului de gol care cheamă, compensatoriu, excesul de plin. Or dragostea, „iubirea de moarte" în cazul ficţiunilor pasionale (cum spune Denis de Rougemont despre cea a lui Tristan), apare aici în semnificaţia ei inversă, primară, de dinainte de orice filtru livresc, ca „iubire de viaţă", ca expresie maximă a vitalităţii, prin simplul fapt că îi dă individului şansa de a se decontextualiza şi de a regăsi în sine fiinţa „bună de la natură". În anturajul mortificării generale, noaptea cu ferestrele deschise prin care se poate vedea luna, contemplarea trupurilor goale, descoperirea că îţi poţi folosi „mâinile şi braţele şi pentru altceva decât numai pentru a împuşca şi a azvârli grenade", toate acestea marchează drumul îndărăt, spre reasumarea inocenţei şi a vârstei reale a unor tineri bătrâni, dar fără experienţa bătrâneţii. Mâncare, băutură, dragoste, toate obsesiile, toate excesele se adună într-o imagine justificată, aceea a nostalgiei „paradisului pierdut al animalităţii", parte a unui inocent vis al vârstei de aur. Ziua însă, în mijlocul ruinelor oraşului, vraja se sfârşeşte şi sentimentul izgonirii din lume se reinstalează. În oglinda unui magazin, orfanul absolut se identifică cu imaginea sa spectrală, se vede „obiectivat" de fundalul apocaliptic, ca om hăituit de moarte, un străin cu chipul de nerecunoscut, descompus, răvăşit de spaima de neant. Revelaţia morţii ca dizolvare a fiinţei fizice se intonează în cele mai fidele note existenţialiste, cu o concreteţe teribilă. Eroul secolului XX e un complicat, un metafizic, un Ghilgameş abulic, angoasat la vederea trupului descompus al dublului său, Enkidu/alter-Graeber. Dacă ceea ce se numeşte eroism nu e decât crimă şi teroare, moartea n-are nicio urmă de sens, nici vorbă de măreţie, e doar condamnarea la Nimic. Prin aceasta ne reîntoarcem la Ghilgameş şi la valorile civilizatoare, în locul celor eroice:

> „Nu era panică, nici zbucium, nici ţipătul spontan, grăbit, al vieţii ahtiate să se apere, să-şi înţeleagă sfârşitul – era un fel de teamă abia perceptibilă, insistentă, rece, aproape impersonală, o teamă căreia nu-i puteai veni de hac, pentru că era invizibilă şi inatacabilă şi părea că izvorăşte dintr-un vid unde se aflau instalate nişte pompe uriaşe care sugeau neauzit sângele din vine şi viaţa din trup. Graeber îşi vedea încă imaginea din oglindă, dar i se părea că peste puţin avea să devină tulbure, unduind ca valul, iar marginile se vor estompa şi vor dispărea, absorbite de tăcutele pompe, desprinzându-se din

Scanat cu CamScanner

limitele realului și din accidentala materializare care, scurt timp, s-a numit Ernst Graeber – și se va întoarce în nemărginire, în nesfârșitul care nu e numai moarte, ci ceva mult mai ingrozitor: dizolvare, descompunere, pieirea eului, vârtej de atomi fără sens – neant".

Contraponderea morții în romanul realist nu mai poate fi căutarea mitică a nemuririi, ci a unei ancore în lumea evanescentă, care să-i procure individului o minimă substanță, să umple cu ceva „păstaia deșertată" a sinelui. Și soluția la îndemână întrevăzută de omul fără trecut și fără viitor e căsătoria, o căsătorie „de război", precedată de angajamente provizorii și de argumente practice. Numai că, în acest sistem de vase comunicante care se numește „existența sub teroare", versantul celălalt e descoperirea că dragostea nu e o dulce, ci o grea povară, că a nu fi singur își are reversul în a purta responsabilitatea unei alte existențe; în locul spaimei de moarte, pe care dragostea o poate pune între paranteze, apare teama pentru soarta celuilalt. În vreme de război, aceasta pare să fie și cea mai puternică dovadă de dragoste. Astfel ajunge Graeber să constate că totuși războiul de acasă e altfel, îndoit, întreit, împătrit, față de cel de pe front, că, dacă se trage, se trage nu numai în tine, ci și în fiecare dintre ai tăi. Familia e lanțul care atârnă de gâtul fiecăruia și care te face o dată în plus vulnerabil. Și apoi, căsătorit ești și mai singur, căci, atunci când oricum ești singur, când fizic ești singur, resimți o pierdere în plus. Pe front, lumina dragostei nu-i aduce alinare, dimpotrivă e oglinda crudă care-i arată cât de mocirlos e smârcul în care trăiește. Frontul și permisia, moartea și viața la care s-a trezit de curând nu pot fi corelate, pentru că realitatea are mai multe fețe. Cu sufletul bolnav, măcinat de o cumplită dilemă, Graeber e un alt răvășit de revelațiile permisiei, un alt Apostol Bologa, dintr-un alt, dar de fapt din... același Război. Reîntors „pe frontul de est", noțiunea de dușman se schimbă. Mai dușman decât rușii luați prizonieri este SS-istul Steinbrenner și, obligat să aleagă, Graeber îl împușcă pe acesta din urmă. Într-un plan mitic, e clasica înfruntare a „monstrului" care consacră inițierea, în planul realist, e o eroare fatală, căci mașina de război, din momentul în care s-a oprit, devine vulnerabilă și Graeber va fi ucis tocmai când, precizându-și prin acțiune poziția, trăiește sentimentul eliberării de orice apăsare morală.

Descoperind dragostea, Graeber descoperă că e totuși viu și e totuși om într-o lume mortificată și pervertită. Dar lucrul acesta

Scanat cu CamScanner

e şi bun, şi rău. În luptă e bine să fii singur, era şi credinţa lui Hemingway, exprimată prin Robert Jordan. Pentru personajul lui Remarque, dragostea e mult mai mult, e convertirea către o nouă religie. Căci, dacă înainte a acţionat sub scuza familiară a datoriei şi ca un mecanism al cărui scop era să-şi salveze viaţa, odată ce a cunoscut-o pe Elisabeth, totul devine mai dificil. Nu mai poate ucide după ce a fost recâştigat de partea vieţii. Femeile, ne spune întreg eposul eroic, complică relaţia univocă, frustă, clară, a bărbatului cu moartea şi cu viaţa. Ele te fac nehotărât, metafizic şi abulic. Te abat de la drumul drept, ştiut dinainte, te fac să problematizezi ideea de moarte necesară şi să îţi pui astfel sub semnul riscului şi propria existenţă. Reîntâlnim în *Soroc de viaţă şi soroc de moarte*, în termenii secolului XX şi în contextul istoric al celui de-al Doilea Război Mondial, vechea şi eterna fabulă a umanizării prin eros, care înseamnă, în cele din urmă, mutaţia sinelui dinspre vocaţia morţii spre cea a vieţii. Nu e singura cale posibilă. Autohtonul Apostol Bologa se umanizează – se descoperă ca fiinţă ce stă sub imperativul poruncii „Să nu ucizi!" – pe calea revelaţiei mistice. La Remarque, rolul călăuzitor e, în primul rând, al femeii, adică al dragostei. Ea e legătura concretă cu utopia normalităţii, a păcii, a luminii, punctul de sprijin prin care *orfanul absolut* se poate proiecta în lumea, virtuală, a post-războiului. Dacă războiul distruge podurile, cum o sugera romanul lui Hemingway, femeile, cu funcţia lor de ancoră în fluviul devenirii, sunt singurele care pot reface legătura cu pământul.

Nu e greu de observat schema mitică a acestui roman sobru, „naturalist" adesea, gazetăresc întotdeauna în expresie: călătoria spre casă e călătoria spre sine, ce presupune trecerea unor praguri ale evoluţiei: moartea şi renaşterea în plan spiritual. Ca să ajungi să renaşti trebuie să mori pentru viaţa de dinainte, să redevii Primul Om, Orfanul Absolut, fără identitate, fără trecut, fără viitor, fără un loc în această lume. Astfel se explică şi dorinţa distructivă a lui Elisabeth de a-şi vedea locuinţa mistuită în flăcări pentru a o putea lua de la capăt sub orizonturi benigne: sub cerul liber din curtea unei biserici sau în grădina restaurantului Witte, o la fel de simbolică oază în deşertul de cenuşă, de unde nu se zăreşte nicio ruină. Sigur, trebuie identificată aici ideea unei necesităţi mitice a primenirii universale, prin dispariţia şi reapariţia umanităţii, a cărei concretizare urmează scenariul „eternei reintoarceri". Potrivit acestuia, spune Mircea Eliade, „viaţa nu poate fi *reparată*, ci

Scanat cu CamScanner

numai *recreată* [s.a.] prin repetiţia cosmogoniei"[174], ceea ce, în ciuda aşteptărilor, procură un „caracter optimist", care se reduce la „conştiinţa normalităţii catastrofei ciclice, la certitudinea că are un sens şi mai ales că nu este niciodată *definitivă* [s.a.][175]. Şi romanul lui Remarque transmite sugestia că ciclul compromis total trebuie înlocuit de un altul care deţine potenţialităţile începutului, că întregul prestigiu al creaţiei primordiale se concentrează în cuplul arhetipal, supravieţuitor, pur, capabil să ia lumea de la capăt sub alte auspicii. Privit din această perspectivă *Soroc de viaţă*... devine o alegorie a nazismului ca Apocalipsă a umanităţii, iar mitul în care e învelită naraţiunea e o formă de refuz a Istoriei pervertite, care nu aduce decât nefericire. Cu tot deznodământul tragic, absurd, disforic, romanul în ansamblu transmite un mesaj umanist căruia îi dă expresie un apatrid precum Pohlmann: „Dacă vine un moment când îţi pierzi încrederea în propria ta ţară, trebuie să-ţi pui toate speranţele în restul lumii. O eclipsă de soare e oricând posibilă, nu însă o noapte fără sfârşit". Soluţia eternei reîntoarceri în vremurile moderne, istorice, dacă nu e în timp, este în memoria lui, unde poate fi regăsită conştiinţa umanităţii. Totul este să pui întrebarea justă. Ca un alt Parsifal, Graeber abandonează obedienţa şi rosteşte întrebarea care poate fructifica, instaurând adevărul şi mântuirea.

174. Mircea Eliade, *Mitul eternei reîntoarceri. Arhetipuri şi repetare*, traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Bucureşti, Univers Enciclopedic, 1999, p. 81.
175. *Ibidem*, p. 87.

Scanat cu CamScanner

În loc de concluzii: Despre avatarurile celui mai greu turnir...

Dacă privim literatura eroică în secțiune, constatăm că, până în modernitate cel puțin, nu s-au schimbat prea multe lucruri în agonul sexelor. *Epopeea lui Ghilgameș* conține deja totul și ea descrie o ontogenie a umanului în trei faze: eroticul, eroicul – vârste ale cuplului sau ale grupului – și vârsta, individuală, a metaficticului. Acest prim epos al omenirii semnalează deja că erosul este pasager și insuficient în căutarea împlinirii interioare și că nici eroismul nu garantează mai multe, de vreme ce punctul său terminus e revelația morții, moartea pe care n-o poți învinge și n-o poți trăi decât de unul singur. Nu altceva va spune romanul despre război al secolului XX; ca exemplu, romanul aproapelui nostru Gheorghidiu, pentru care cuplul și triunghiul amoros dispar instantaneu în noua experiență a frontului, una modernă, trăită sub semnul lucidității, complet eliberată de prejudecățile transmise prin tradiție, experiență care se va dovedi a fi încărcată de trăiri existențiale. Simptomatic e faptul că textul sumero-babilonian oferă deja o problematică existențialistă și un prim diagnostic asupra a ceea ce poate și nu poate să facă eroicul. Cum spune Mircea Eliade, el „dezvăluie, în ultimă instanță, inaptitudinea virtuților pur «eroice» de a transcende radical condiția umană"[176]. *Epopeea lui Ghilgameș* este și prima fabulă despre cum o femeie (zeița Ishtar) desparte doi bărbați –

176. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. I. *De la epoca de piatră la Misterele din Eleusis*, traducere și postfață de Cezar Baltag, București, Editura Științifică, 1991, p. 84.

Scanat cu CamScanner

cuplul gemelar perfect – prin preferința pentru unul dintre ei. Ea pune capăt eposului eroic și-l transformă într-unul metafizic. Este și prima istorie despre rolul civilizator al femeii. Totul e aici concret și „luat" în sens propriu: o femeie, zeița, dezbină definitiv, din gelozie, ucigându-l fizic pe acela pe care îl simte rival la interesul bărbatului dorit (chiar dacă din cu totul alte rațiuni!), alta, hierodula, educă la fel de concret și rezultatul „școlii amorului" e câștigarea lui Enkidu de partea lumii civilizate. Dragostea și sexualitatea sunt evoluție, mod de trecere de la natură la cultură sau de îngemănare a amândurora, trup și conștiință, dar evoluția nu se oprește aici, căci aspirația superioară spre împlinirea de sine în și prin ceilalți naște concurența recunoscută între eroic și erotic: curtezana devine inutilă când Enkidu ajunge în Uruk, rolul ei s-a încheiat la porțile cetății; tot atunci, pentru Ghilgameș – regele afemeiat căruia nu-i scăpa nicio fecioară –, femeile dispar definitiv. După descoperirea prieteniei masculine, până și curtezana cerească, Ișstar, devine neatractivă. Chiar dacă nedezbătută, ideea că dragostea îl moleșește pe erou și-l deviază de la fapte răsunătoare prin insignifiantele paranteze ale vieții intime se află aici *in nuce*.

Privite de la acest prag înalt instituit de aventura eroului sumero-babilonian, epopeile veacurilor următoare și romanul cavaleresc vor reprezenta un pas îndărăt, în sensul că se vor opri la stadiul erotic – eroic. Cu nuanțele de rigoare, acestea izolează eroismul și-l dezvoltă ca supravaloare ce impregnează toate straturile vieții, de aici eludarea problemei metafizice, ca și anularea separației clare în privința opțiunilor între femei și bărbați. Separația va căpăta aspecte extreme în modernitate prin specia mixtă a romanului de familie și de război, consacrată de formula realist-mistică a lui Tolstoi sau de cea magic-alegorică a lui Gabriel García Márquez. *Un veac de singurătate* imaginează o lume patriarhală, decis împărțită între conservatorismul și pacifismul feminin, pe de o parte, și nebunia exploratorie, cuceritoare a bărbaților, de cealaltă parte, iar germenii disoluției se fac simțiți tocmai prin contaminarea prototipurilor masculine de cele feminine și invers. În lumea mult mai omogenă a eposului eroic, sexele se întâlnesc sub semnul unui „gen comun", instituit de valori eminamente masculine. Undeva la mijlocul drumului dintre exemplele invocate, într-un registru mitico-istoric, un roman ca *Frații Jderi* al lui Sadoveanu ilustrează eroismul feminin indirect și vocația sacrificială asumată sub spectrul datoriei față de țară. Comisoaia Ilisafta, șefa clanului, femeia demetrică,

Scanat cu CamScanner

identificabilă ca prototip pur (aidoma Ursulei din romanul mârquezian), descinde din troianca Hecuba prin instinctul matern desăvârşit şi prin generozitatea creaţiei, dar acest adevărat geniu familial e o Junonă dublată de o Minervă, instituind un matriarhat discret, dar eficient. Din sânul percepţiei tradiţionale asupra rosturilor feminităţii, pe care le declamă romanul de familie, se ridică glasul ideologiei comunitare, în faţa căreia pierderea unui soţ sau a unui fiu în lupta de la Vaslui devine o chestiune ce trebuie tratată cu tot firescul.

Împotriva tradiţiei eroice greco-latine, ce face din iubire un accident şi din femeie o obstrucţie, romanul cavaleresc e o formă de a suscita eroismul din interiorul erosului. Tot discursul agonistic al Evului Mediu îşi extrage puterea din dragoste. Iar iubirea-pasiune implică şi intensitatea, şi durata la cote maxime, pentru că mecanismul obstacolării ascunde în fiecare bucurie şi contrariul ei, suferinţa corespunzătoare, într-un joc în care sentimentul prezenţei şi cel al absenţei sunt mereu egale, mereu concomitente (*Tristan şi Isolda*). Dar marea lecţie medievală în materie de dragoste stă în aceea că a descoperit secretul iubirii-aspiraţie în distanţă şi neconsumare, „ingrediente" ce prelungesc tensiunea afectivă până la limita eternizării. Aspiraţia nu înseamnă refuzul senzualităţii, cum se expediază îndeobşte problema, ci jocul platonic – naturalist, ce naşte „o exaltare a dorinţei trezite de femeia iubită, care, în acelaşi timp, impune înfrânarea şi care ia un ton mistic"[177]. Din interiorul unui atare discurs amoros suprapotenţat, eroicul capătă aripi şi îmbracă forma subtilă şi sublimă a omagiului adus feminităţii. Cavalerul rătăcitor reprezintă şi o primă ipostază a eroismului individual, după cel comunitar al epopeii şi al cântecului de gestă, ceea ce, cu aportul *questei* erotice, aşază romanul cavaleresc în debutul seriei de ficţiuni despre desăvârşirea personalităţii şi a identificării „omului interior"[178].

Odată cu Renaşterea, cade în deriziune vechea formă de roman, nu atât sub presiunea unei atitudini estetice diferite, cât a unei stări de spirit individualiste, criticiste, născute din antrenarea, de acum, a raţiunii şi a naturii umane în toate aspectele existenţei. Structurile eroice medievale, resimţite ca extrem codificate, sunt supuse unei demontări în registre de o corosivitate

177. Aurel Codoban, *Amurgul iubirii. De la iubirea-pasiune la comunicarea corporală*, p. 20.
178. v. Aaron J. Gurjewitsch, *Individul în Evul Mediu european*, traducere de Hans Neumann, Iaşi, Polirom, 2004, p. 191-193.

Scanat cu CamScanner

diferită: prin supralicitarea și, în consecință, devitalizarea barocă a schemei și/sau prin scepticismul ce îmbracă forme de la ironia amabilă la parodie, totul pregătind un moment contestatar de talia lui *Don Quijote*. Dragostea însă e exaltată în formele ei plenare, ca o cale spre desăvârșire, sub electrizările noului platonism. Ceea ce nu înseamnă că acest subiect forte nu poate îmbrăca aspecte burlești. *Orlando innamorato* al lui Boiardo anunță, chiar prin titlu, privilegierea materiei erotice într-o direcție galantă, firește în dauna eroicului, adică a devotamentului față de imperiu. Ariosto se detașează de modelul cavaleresc printr-un vitalism exacerbat, despre care s-a spus că „deschide porțile dragostei carnale, senzuale, concrete și nu ideale"[179]. Ce primează în *Orlando furioso* e nebunia erosului în sens propriu, erosul care poate distruge o personalitate, chiar pe vestitul paladin al lui Carol cel Mare, redevenit un simplu om, vulnerabil și el. Printr-o fantezie transcontinentală, Renașterea dezbate și ipostazele amorului interzis „politic" și religios, îndrăgostiții făcând parte din tabere adverse (Orlando – Angelica, Ruggiero – Bradamante). La Tasso, în *Ierusalimul liberat*, eroismul cavaleresc se însoțește cu promovarea virtuților creștine, iar cuplurile mixte adaugă eposului eroic imaginea suferințelor nelămurite ale sufletului și-i aduc un câștig de umanitate. Tancred, creștinul ar fi fost eroul ideal de n-ar fi căzut în plasa amorului „ce-i răpește mult din zel", de n-ar fi fost îndrăgostit de păgâna amazoană Clorinda, pe care, nerecunoscând-o, o va și ucide pe câmpul de luptă; același Tancred e îngrijit de sarazina Erminia, care-l iubea în taină. La fel, vrăjitoarea Armida, o regină a frumuseții, îndrăgostită de cruciatul Rinaldo, care se smulge de sub puterea farmecelor ei și dă lupta finală ce aduce eliberarea Ierusalimului de sub puterea păgână. Firește, biruie în toate aceste episoade amoroase rațiunea contra pasiunii, ierarhie viabilă până la maestrul temei, Racine, și chiar până în secolul preromantic cu ale sale romane sentimentale atât de îndatorate moralității burgheze. Abia romantismul rezolvă relația cu exteriorul ireconciliabil prin plasarea problemei în contextul vocației pentru Absolut, iar realismul prin presiunea... realității pasiunilor, care nu prea mai au de-a face nici cu logica, nici cu regulile. *Doamna Bovary* e, între romanele adulterului, triumful iraționalului.

---

179. Mirela Roznoveanu, *Civilizația romanului. Arhitecturi epice*, București, Cartea Românească, 1991, p. 349.

Scanat cu CamScanner

De la literatura idealistă, în care îndrăgostiţii mor din dragoste, deodată sau aproape deodată, când unul află că celălalt nu mai e sau nu-i mai pasă... (Tristan moare că nu vine Isolda, Isolda că a murit Tristan, Blanchefleur, mama lui Tristan, se stinge când află de moartea soţului, la fel, Aube când primeşte vestea că şi-a pierdut logodnicul, pe Roland), se ajunge la soluţia romantică a penitenţei şi a călugăriei – tot o moarte, dar amoroasă şi sexuală, pentru care pot fi invocaţi Athos al lui Dumas sau Nicodim, unul dintre Jderii lui Sadoveanu, – sau la cea ulterioară, realistă, mai puţin spectaculoasă, a dezabuzării, a apatiei, a cinismului existenţial, căreia îi dă glas, în secolul XX, un Hemingway de pildă, cel din *Adio, arme*. Cert este că, începând cu Evul Mediu, pasiunea poate fi simţită şi de către bărbaţi şi lucrul acesta nu mai ţine de spectrul nebuniei, al anormalităţii, al pasivităţii, opuse raţiunii şi plăcerii profesate, în această zonă, de Antichitate. Până la descoperirea iubirii-pasiune odată cu romanul lui Tristan, ipostazele eroicului respiră o masculinitate pursânge. Abia de atunci încolo, prin acreditarea literară a unei pronunţate, chiar exacerbate emoţionalităţi, începe efeminarea bărbatului occidental, pentru care erosul şi eroicul vor reprezenta forţe susceptibile de comparaţie, capabile să intre în conflict. Nu fără momente de recul şi eclipsă, căci exteriorizarea emoţională va fi diferenţa semnificativă dintre cavalerul medieval şi curteanul epocilor de mai târziu, lipsit de transparenţă interioară, motivat, de poziţia ocupată la curtea seniorului, spre cenzură, calcul şi ipocrizie. Una dintre explicaţiile diluţiei şi chiar ale dispariţiei romanului eroic de-a lungul secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea.

Dacă iubirea-pasiune se nutreşte din obstacolele exterioare, iubirea romantică, reluând-o în mare măsură, se arată receptivă mai degrabă la cele interioare. Diferenţa semnificativă stă în repunerea scenariului iubirii în termenii imanenţei. Validând paradigma Eului drept centralitate ontologică, romantismul va da soluţii strict individuale celor două pulsiuni – iubirea pătimaşă şi vocaţia reformării sociale şi politice –, accentele mutându-se ori într-o direcţie, ori în cealaltă, respectiv spre triumful colectivităţii sau spre cel al cuplului care preferă singurătatea şi izolarea de lume. Obsesia romanticilor pentru abstracţiuni şi extreme gen Veneră şi Madonă, *donna angelicata* şi *donna diabolica* a trecut şi în romanul istoric, care dispută două forme de eros, unul dispersiv, infectat de o nebunie spontană şi irepresibilă, ameninţând cu pulverizarea masculinităţii şi

Scanat cu CamScanner

unul coagulant, parte a unui proiect mai amplu, cu finalități la scara macrocomunității. Scott și, peste un secol, Sadoveanu sunt reperele temei, ilustrând calea revenirii la matcă a aventurierului, recâștigarea sa de către „ceilalți" și regăsirea adevăratei individualități în sânul obștii. Acesta e destinul lui Invanhoe, dar și al lui Tudor Șoimaru, eroul nimănui și al tuturor, mercenarul, care poate deveni eroul alor săi numai prin renunțarea la sine, la sentimentele față de fiica dușmanului de moarte, și prin căsătoria cu fata de răzeș, de fapt cu sufletul colectiv. În varianta Biedermeier a romantismului, pe care o ilustrează cel mai bine romanul istoric, femeia – dublu al eroului, animatoare a sufletului – capătă un aspect „mai terestru", acela de ființă împărtășind aceeași credință și contribuind astfel la reconstrucția de sine a masculinității. Odată cu această formulă, în care romanțiosul și aventurosul interferează, mitul romantic al Unității își trăiește agonia, căci, de la Baudelaire încoace, conștiința modernă despicată se răsfrânge și în imaginea femeii ca *homo duplex*, sălaș de contradicții, pluralism, alteritate. Femeia secolului XX depășește categorialul tipic ce intersecta, în mod tradițional, destinul eroului și îngemănează, într-o singură ființă, aspectele extreme: amazoana și iubita, maternala și senzuala. Modernitatea e obstinată să desființeze contururile clare, să dea variante ale „femeii complexe" sau ale „femeii imprecise", o „femeie a tuturor posibilităților", dar și o „femeie fără însușiri", având ceva din fiecare Evă sau alcătuindu-se flotant, la intersecția mai multor priviri din afară. Amalgamarea prototipurilor e semn de disponibilitate feminină individuală sau de nuanțare a perspectivei masculine, dar, în registrul eroic privilegiat aici, și de contracție a timpului istoric. Să mai adăugăm că formula strict individuală a femeii secolului XX se datorează în mare parte și ascensiunii ideii de *feminism*, care se alătură noțiunilor tradiționale de *femeie* și *feminitate*, decretând, în pofida ordinii sexual polarizate, că femeia e produs social sau, cum spune Simone de Beauvoir, că „nu te naști, ci devii femeie".

Combinarea, în registru realist, a romanului istoric cu cel de familie împarte lumea în doi timpi, războiul și pacea, arătând că femeia demetrică reechilibrează toate universurile posibile, repară chiar și ravagiile făcute de femeia venusiană. Prima e sacrificială, cealaltă doar egocentrică, dictând într-un joc al puterii cu care o investește frumusețea. Tolstoi, cu Natașele și Hélènele lui, îl rescrie mult mai necruțător pe Homer. Lucrul acesta se verifică și în construirea fericirii domestice pe portativul

Scanat cu CamScanner

minor al unei păci care sună a mediocritate. Ulise şi Penelopa, perechea conjugală, dar mitică, nu vor ajunge niciodată să experimenteze dezarmantele probleme şi satisfacţii ale micului univers familial, precum o fac Natasa şi Pierre Bezuhov, cuplul reconstituit tot la capătul unor îndelungi tribulaţii în romanul lui Tolstoi. Realismul dezbate rivalitatea eroic – erotic interogând însuşi conceptul de eroism pentru a-i stabili amendamentele sau limitele. Eroismul *pro domo*, gen Ahile, dispare invalidat de experienţa unui Fabrice del Dongo sau în subtextul unei dezbateri interioare precum cea a lui Andrei Bolkonski, cum dispare şi relaţia concurenţială sau de potenţare dintre femei şi război. De aici încolo, în tot romanul secolului XX, Eroica şi Erotica vor merge răspicat pe drumuri ficţionale separate, chiar dacă se vor întâlni în acelaşi spaţiu discursiv. Faptul acesta trebuie pus în relaţie şi cu înlocuirea filonului romantic al puterii afectului de către cel realist al deziluziei. În aceste condiţii, femeia pierde calitatea adversativă, de „concurent", de orice fel ar fi el, e pur şi simplu reprezentarea centrală a alternativei, fericite, a războiului, adunând în jurul ei o sumă de valori adiacente ordinarului, „normalităţii". Astfel, toate mizele eroice îşi găsesc conversia în mize umanitare, iar femininul strict erotic e pur şi simplu exclus din ecuaţia, până atunci, cu două necunoscute. Puzderia de romane ale ficţiunii amoroase şi ale intimismului spun că el este chiar o... altă ecuaţie, dezvoltată de un discurs specific, ce propune, cu rare excepţii, eroine-femei. Ele focalizează maxim accidentul afectiv, tema e neinteresantă pentru bărbaţi, nu există decât pentru complicaţii gen Gheorghidiu. În plus, direcţia de evoluţie, în plan interior, a femininului angajează căi noi, în care erosul e deviat spre sexualitatea de multe ori perversă, ca o consecinţă derivată din „complicaţia psihică a femeii moderne, marcată de frustrări şi de alienare ori atrasă de experiment"[180].

Pe linia tolstoiană a romanului domestic, *Familia Thibault* a lui Roger Martin du Gard reia avatarurile eroului, reevaluate din perspectiva unei *forma mentis* de secol XX, care introduce o adevărată ruptură de nivel. În cei doi fraţi Thibault, scriitorul reface cunoscuta ecuaţie a apolinicului şi a dionisiacului: cel vizionar, mereu anarhist, exaltat şi neconformist şi cel echilibrat, metodic şi raţional. Îi uneşte voinţa de a fi fiinţe de excepţie. Din

180. Elena Zaharia-Filipaş, *Studii de literatură feminină*, Bucureşti, Editura Paideia, 2004, p. 40.

Scanat cu CamScanner

nou, Roland *cel brav* și Olivier *cel înțelept* în Jacques, un Ahile contemporan, expresie a forței, și în Antoine, tot un *om* al marilor fapte și al marilor provocări, pe un alt front însă, unul civil. Antoine e mai degrabă civilizatorul odiseic, care apără valorile vieții. Homer dădea câștig de cauză cumpătării și rațiunii, lăsându-l pe Ulise să supraviețuiască și să ajungă la capătul destinului său. Tolstoi la fel, îi lasă în viață pe nonextremiști și le dă șansa să trăiască și vremuri mai bune. Sub impactul unei deziluzii generalizate, viziunea scriitorilor secolului XX va fi însă sensibil diferită. Ultimele două părți ale romanului *Les Thibault* – o modificare de plan a romanului de familie sub presiunea evenimentelor premergătoare celui de-al Doilea Război Mondial – aruncă personajele în confruntarea cu Istoria și nu dă niciunuia dintre cei doi frați nicio șansă. Jaques moare într-o acțiune nebunească, dar superbă, când, după eșecul Internaționalei a II-a, zboară cu avionul deasupra tranșeelor celor două armate pentru a împărți manifeste antirăzboinice. Antoine, medicul gazat în timpul războiului, moare lent, observându-și agonia cu luciditate și resemnare. Adâncă umanitate este cea care îi ratează „cariera". Absurditatea războiului reiese indirect din absurditatea morții acestor doi frați, care arată că războiul nu își alege victimele doar dintre cei care își provoacă destinul, ci și dintre temperați, dintre cei care acționează în sensul conservării vieții. În istoria mare, ce pune probleme mari – revoluție, socialism, nonviolență –, iubirea e cel mai adesea reprimată și expediată într-un subsol al existenței sau, dacă așază în conjuncție ființe similare, cum sunt Jacques și Jenny, femeia de o teribilă forță interioară, voință și personalitate, se dezvoltă nu numai ca atracție puternică, ci și ca ambiție și contradicție.

Prins în ecuația fraternității umane și atașat valorilor păcii, romanul de război al secolului trecut depășește segregația tradițională a sexelor în ideea de solidaritate născută din imperativul opoziției față de războaiele de cucerire și față de pericolul fascist. Războiul și iubirea-pasiune devin incompatibile pentru omul secolului XX, care trăiește sub presiunea „categoriilor negative" născute din conștiința pulverizării onticului și din experiența proceselor de ruptură. Căsătoria ca instituție a platitudinii sentimentale iese din sfera tabuului erotic, pentru a deveni deziderat firesc în vremuri calamitate, ceea ce înseamnă desființarea unei prestigioase tradiții misogamice în materie de eros, cu rădăcini în medievalitate (Hemingway, *Adio, arme*,

Scanat cu CamScanner

Remarque, *Soroc de viaţă*..., Erich Knight, *Mai presus de toate*). Dar întâlnirile „de război" reflectă şi schimbarea moravurilor: ritualurile de seducţie, repartizate dintotdeauna sub aspectul activ bărbatului, iar femeii sub cel pasiv, al aşteptării, provocării, incuviinţării[181], se relaxează enorm sub directeţea limbajului şi sub comportamentul neechivoc al ambelor părţi, şi aceasta datorită puternic clişeele identitare. Pe de altă parte, motivaţiile şi psihologia combatantului s-au schimbat şi ele. Noile experienţe ale războiului fac procesul imaginii tradiţionale a eroului clasic, plasând problema în contextul relaţiei dintre datoria faţă de sine şi necesitatea sacrificiului. Acest nou combatant luptă fie pentru că altfel e ucis, fie din considerentul că lupta sa are pentru el un sens profund. Vechiul imaginar al convingerii, al entuziasmului şi al dezlănţuirii dionisiace se află mereu sub cenzura unei lucidităţi care-l readuce în zona rezonabilului. Al doilea val de demistificare va veni din perspectiva reconsiderării deontologiei războiului, problemă pe care o ridică războaiele de cucerire ale secolului, cu atrocităţile lor. Una e războiul şi alta e felul în care el e purtat. Războiul modern, spune Roger Caillois în studiul dedicat „misticii războiului" din *Omul şi sacrul*, a pierdut aura mitico-cavalerească, calitatea de probă a masculinităţii supusă unor reguli şi desfăşurată în spiritul jocului şi al competiţiei, şi s-a „profesionalizat": eroul tipic a fost înlocuit de o sumedenie de combatanţi anonimi, tactica ia locul întâlnirii directe, cu şanse egale, iar spaţiul şi timpul confruntării nu mai sunt delimitate, ajungându-se la o totalizare a activităţii războinice. Or, prin acest război de masă, „ne îndepărtăm de duel ca să ne apropiem de asasinat sau de vânătoare"[182]. Ştiinţa şi maşinismul au distrus ţinuta luptei şi o anumită estetică a combativităţii, existentă încă pe vremea ofiţerilor ţanţoşi, cu vipuşcă de-a lungul pantalonilor şi cu pinteni zornăitori. Literatura despre război a secolului XX, marcată mai ales de experienţa celui de-al Doilea Război Mondial, va defula şi ea oroarea nu numai faţă de experienţa luptei, ci şi faţă de lipsa de cultură războinică, resimţită în brutalitatea voită, în morţile „urâte", în masacrele de civili şi în lagărele de concentrare. În fine, desfiinţarea mitului eroului îşi găseşte justificări şi în absurdul existenţei şi, implicit, al morţii, sacrificiale sau nu, care va căpăta expresie sistemică în existenţialism.

181. Jean Claude Bologne, *Istoria cuceririi amoroase*, traducere din limba franceză de Diana Morăraşu, Bucureşti, Nemira, 2009, p. 308.
182. Roger Caillois, *Omul şi sacrul*, p. 207.

Scanat cu CamScanner

În locul formei mitice, articulate, în locul adevărului unic, literatura secolului XX propune mai degrabă fragmente ale unui discurs explodat de o multitudine de perspective subiective, care demonstrează că eroismul nu mai e o valoare indusă comunitar, ci una strict individuală. Dincolo de poziţiile personale în materie de eroism, umanitarismul şi ideea de solidaritate sunt termenii unui Weltanschauung care se exprimă cu o voce decisă de experimentarea dramatică a celor două războaie mondiale. Romanul aventurii eroice a omului secolului trecut devine romanul condiţiei umane, care se scrie între optimismul noului umanism şi pesimismul existenţialiştilor, iar Franţa e miezul iradiant al acestei confruntări. O întreagă generaţie de scriitori – precum Romain Roland, Gide, Martin du Gard, Duhamel, Bernanos, Romains, Mauriac, Malraux, Saint-Exupéry – se simte chemată să formeze avangarda conştiinţei umanitare şi să scrie o literatură angajată, de largă respiraţie. O mare parte dintre ei sunt scriitori a căror viaţă se identifică cu opera şi a căror operă e un memorial al vieţii. Prin ambele, ei afirmă o transcendenţă a umanului care ţine de spirit, o transcendenţă prin care pornirile primare pot fi îndreptate spre armonie, cultură şi civilizaţie, dincolo de contingenţele istoriei. Ambiţia este de a prefigura un tip uman ideal, adaptat unor timpuri noneroice, care îl deposedează pe individ de pasiunea grandorii. Malraux reprezintă un astfel de moment accentuat, pozitiv în tribulaţiile eroismului. E „geniul care nu conversează decât cu istoria", care n-a ratat niciunul dintre marile evenimente ale secolului, pentru care faptele vieţii intime sunt fără răsunet, o mică grămadă de secrete[183]. De aici, o scriitură fără copii şi fără femei (o excepţie, singură, în *Condiţia umană*, dar şi acolo Kyo şi May sunt camarazi), cu armate de solitari indiferenţi la ideea de fericire. O literatură nonfatalistă, a admiraţiei faţă de eroi, care refuză mediocritatea şi impune personaje excepţionale, ilustrând etica eroismului modern, *eroul inteligent*, revoluţionarul, în a cărui formulă intră aptitudinea pentru acţiune, cultura, luciditatea. Romancierul *Condiţiei umane* face din fraternitate o valoare supremă. Femeile intervin din ce în ce mai puţin în destinul protagoniştilor romanului secolului XX, fie pentru că îşi creează propriul destin, fie pentru că participă, indistinct, la diferitele forme de rezistenţă sau de acţiune. Saint-Exupéry scrie tot o literatură a masculini-

183. Eugen Simion, *Malraux. Viaţa ca anti-destin*, în *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relaţia creator – operă*, Bucureşti, Cartea Românească, 1981, p. 156.

Scanat cu CamScanner

ţăţii, cu eroi civilizatori, de structură prometeică, trăind sub mistica acţiunii. Întreaga sa operă e străbătută de metafora ascensiunii – dedusă din condiţiile vieţii, din experienţa de pilot de război în cea de-a doua conflagraţie mondială – şi de fervoarea în apărarea valorilor umanităţii, care se exprimă însă prin refuzul patetismului, simplitate în eroism, antiromantism.

Deşi reacţionează în faţa istoriei prin refuz, existenţialismul respiră în cele din urmă un umanism de aspect invers. Filosofia absurdului, născută din conştiinţa lipsei de sens a existenţei şi a istoriei, împinge la maxim divorţul eu – lume, pentru a reconcilia termenii sub spectrul unei morale practice, aceea a slujirii omului prin acţiune responsabilă, singura care poate da o soluţie unei vieţi de nejustificat, ce condamnă individul la angoasa libertăţii absolute şi la dispersare. Trecerea de la sentimentul contingenţei la cel al datoriei e indicatorul teribilei presiuni exterioare căreia şi Camus, şi Sartre i-au răspuns nu numai prin viaţă, ci şi prin eseistică şi literatură. Un roman precum *Ciuma* avertizează asupra responsabilităţii colective: toată lumea e complice al flagelului, fiecare poartă ciuma în el. Omul e parte al unui întreg care-l condiţionează şi care-l responsabilizează, spunea şi Hemingway în *Pentru cine bat clopotele*.

Protestul şi asumarea, omul agent al istoriei şi omul-jucărie a destinului sunt versanţii aceleiaşi deconcertante confruntări a individului modern cu lumea ostilă, absurdă, ininteligibilă a „secolului nesiguranţei", confruntări ce mărturisesc devertebrarea structurilor culturale monolitice, „tari", coerente. Idealul fermităţii masculine, care alunecă de la aspectele active şi agresive spre cele pasive şi defensive, determină înlocuirea treptată a mitului eroului cu mitul victimei, odată cu transformarea fundamentală a mentalităţilor şi valorilor ce a urmat celui de-al Doilea Război Mondial: „Nu numai că s-a pierdut credibilitatea tuturor legitimărilor tradiţionale ale războiului, dar nimeni nu mai vrea să creadă în ţările industriale în motivaţia biologică a războiului ca un eveniment fatal al destinului sau în doctrina despre războiul drept"[184]. În cultura postmodernă, eroicul, dacă mai e abordat, ţine doar de registrul minor şi ludic, al parodiei şi al pastişei. *Levantul* lui Mircea Cărtărescu calchiază structurile epopeii şi restituie tema... literaturii, demontându-i convenţia şi, implicit, lipsa de realitate. În faţa mimesisului desfiinţat, inconsistent,

184. Thomas Kühne, *Soldatul*, în Ute Frevert, Heinz-Gerhard Haupt (coord.), *Omul secolului XX*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Iaşi, Polirom, 2002, p. 317.

Scanat cu CamScanner

trece textualismul, iar discursul despre eroism, ca și cel despre dragoste, ca și cel despre toate subiectele „tari", devine discurs despre discursul eroic, erotic etc., într-o scriitură a fragmentarului și a colajului ce diagnostichează, la scară largă, un impas al Sensului, dar și impasul existențial, al Autorului[185], al omului în general.

Pe această cale a disputei și a problematizării unor poziții aparent ireconciliabile, s-a acreditat în modernitate relativismul cognitiv și disoluția arhetipurilor, impunându-se necesitatea instalării unei realități metaculturale capabile să integreze pozitiv diversitatea modelelor ontologice și epistemologice ale omului postmodernității și post-postmodernității, căruia i se recunoaște polistratificarea și nedefinirea. Anarhetipul propus de Corin Braga[186] e un astfel de concept-conglomerat, născut din relaxarea patternurilor pe care modernitatea le-a acuzat ca insuficiente, concept aplicabil nu doar individului[187], ci și societăților. Războaiele calde și reci ale secolului trecut, ca și modelele totalitare și rasiale afirmă imposibilitatea omului modern de a gestiona procesele de diferențiere și de ruptură care îi contraziceau ideea de identitate, or anarhetipul implică tocmai depășirea acestei angoase a schizoidiei prin acceptarea multiplului și, în plan social, a globalizării. Căci anarhetipurile nu reprezintă numai deconstrucția arhetipurilor, ci și ambreierea și echilibrarea lor reciprocă. Poate că în același complex cultural anahetipic trebuie situat și erosul, ale cărui manifestări se disponibilizează extrem. Sub semnul „noii dezordini amoroase" și al corporeismului, modernitatea târzie sau postmodernitatea se dezinteresează de iubire, pentru a se interesa de erotism, ca strategie a detensionării ce ia locul vechii iubiri-pasiune conce-

185. Lumea ficțiunii seamănă până la confuzie cu lumea reală, mărturisește autorul, cu voce proprie, în cântul al IX-lea al *Levantului*, într-un pasaj scris cu majuscule: „EU, MIRCEA CĂRTĂRESCU, AM SCRIS *LEVANTUL* ÎNTR-UN MOMENT GREU AL VIEȚII MELE, LA VÂRSTA DE TREIZECI ȘI UNU DE ANI, CÂND NEMAICREZÂND ÎN POEZIE (TOATĂ VIAȚA MEA DE PÂNĂ ATUNCI) ȘI ÎN REALITATEA LUMII ȘI ÎN DESTINUL MEU ÎN ACEASTĂ LUME, M-AM HOTĂRÂT SĂ-MI OCUP TIMPUL CLOCIND O ILUZIE".

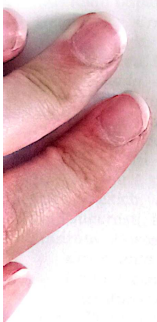
186. v. cap. *Despre anarhetipuri* și *Arhetip, anarhetip, eschatip*, în Corin Braga, *De la arhetip la anarhetip*, Iași, Polirom, 2006.

187. „Individul anarhetipic este omul care nu își mai reprimă laturile contradictorii și aparent ireconciliabile, care nu își mai amputează tendințele divergente, ci, dimpotrivă, le acceptă și le explorează, fără să ajungă prin aceasta la disoluția personalității și la haos mintal" (*Ibidem*, p. 266).

Scanat cu CamScanner

pute ca acumulare de tensiune; exacerbarea individualismului conduce şi la previziuni sumbre privind „dizolvarea familiei ca o comunitate a complementarităţii de gen, pentru a ajunge la formula înmuiată a alterităţii, a diferenţei individuale corporale, cu puţin înainte de a fi desfiinţată şi ea probabil, prin transplanturi, proteze şi organe sau părţi clonate"[188]. În orice caz, discursul teoretic al post-postmodernităţii arată că acceptarea multiplului şi a diferenţei, desfiinţarea fobiei faţă de alteritate, care devine tot mai decis deviza lumii contemporane, se află în situaţia de a-şi stabili, critic, zonele de aplicabilitate şi de restricţie, avantajele şi riscurile.

BIBLIOTECA JUDEŢEANĂ "I.N. ROMAN" CONSTANŢA



188. Aurel Codoban, *op. cit.*, p. 106.

Scanat cu CamScanner

Corpus de opere literare citate

Călinescu, G., *Enigma Otiliei*, postfață și bibliografie de Ioan Adam, București, Editura Minerva, 1984.

Cărtărescu, Mircea, *Levantul*, București, Humanitas, 2003.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, vol. I, II, traducere din spaniolă, cuvânt înainte, cronologie, note și comentarii de Sorin Mărculescu, studiu introductiv de Martin de Riquer, Pitești, Editura Paralela 45, 2007.

Dumas, Alexandre, *Cei trei muschetari*, vol. I, II, ediția a III-a, în românește de Ticu Arhip și Milton Fanny Lehrer, București, Editura Tineretului, 1969.

Hemingway, Ernest, *Adio, arme*, traducere, prefață și cronologie de Radu Lupan, București, Editura pentru Literatură, 1969.

Hemingway, Ernest, *Pentru cine bat clopotele*, vol. I, II, traducere și tabel cronologic de Dumitru Mazilu, prefață de Dan Grigorescu, București, Editura Minerva, 1971.

Homer, *Iliada*, ediție definitivă, traducere în metrul original de George Murnu, studiu introductiv și note de D. M. Pippidi, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.

Homer, *Odiseea*, în românește de G. Murnu, studiu introductiv și comentarii de D. M. Pippidi, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959.

Knight, Erich, *Mai presus de toate*, în românește de Dorina Tulpan, București, Editura VIVALDI, 1993.

Manzoni, Alessandro, *Logodnicii. Istorie milaneză din secolul al XVII-lea descoperită și repovestită de Alessandro Manzoni*, ediția a II-a, traducere și prefață de Alexandru Balaci, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966.

Maro, Publius Vergilius, *Eneida*, introducere, traducere în hexametri, bibliografie și indici de Dan Slușanschi, București, Editura Paideia, 2000.

Petrescu, Camil, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, ediție îngrijită de Al. Rosetti și Liviu Călin, repere istorico-literare de Liviu Călin, București, Editura Minerva, 1989.

Petrescu, Cezar, *Întunecare*, vol. I, II, ediție îngrijită de Corneliu Popescu, repere istorico-literare de Rodica Rotaru, București, Editura Minerva, 1986.

Poeme epice ale Evului Mediu. Cântecul lui Roland, Tristan, Cântecul Cidului, Parsifal, traduceri de Sorina Bercescu, Victor Bercescu și

Scanat cu CamScanner

Sevilla Răducanu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978.

Rebreanu, Liviu, *Pădurea spânzuraților*, repere istorico-literare de Francisca-Maria Enescu (după o bibliografie critică de Nicolae Gheran), București, Editura Minerva, 1980.

Remarque, Erich Maria, *Pe frontul de vest nimic nou*, în românește de Eman. Cerbu, prefață de Const. Măciucă, București, Editura pentru Literatură, 1965.

Remarque, Erich Maria, *Soroc de viață și soroc de moarte*, în românește de Eman. Cerbu, București, Editura pentru Literatură, 1966.

Scott, Walter, *Ivanhoe*, vol. I, II, traducere și prefață de Petre Solomon, București, Editura Minerva, 1970.

Stendhal, *Roșu și negru. Cronica anului 1830*, traducere de Gellu Naum, București, Editura Univers, 1981.

Tasso, Torquato, *Ierusalimul liberat*, în românește de Aurel Covaci, prefață de Ovidiu Drimba, București, Editura pentru Literatură, 1969.

Thackeray, William, *Rebecca și Rowena*, traducere de Constanța Avădanei, prefață de Sorin Pârvu, Iași, Institutul European, 1993.

Tolstoi, L. N., *Război și pace*, vol. I, II, III, IV, traducere de Ion Frunzetti și N. Parocescu, București, Editura Venus, 1993.

Tolstoi, Lev, *Anna Karenina*, vol. I, II, traducere de M. Sevastos, Ștefana Velisar Teodoreanu și R. Donici, București, Editura Univers, 1980.

Tristan și Isolda, traducere, note și postfață de Margareta Gyurcsik, Timișoara, Editura Hestia, [s.a.].

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ "I.N. ROMAN" CONSTANȚA

Scanat cu CamScanner

Bibliografie generală

*** *Amor și sexualitate în Occident*, traducere de Laurențiu Zoicaș, introducere de acad. Georges Duby, București, Editura Nemira, 1994.

Albérès, R-M., *Istoria romanului modern*, în românește de Leonid Dimov, prefață de Nicolae Balotă, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968.

Auerbach, Erich, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, în românește de I. Negoițescu, prefață de Romul Munteanu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.

Balaci, Alexandru, *Alessandro Manzoni*, București, Editura Univers, 1974.

Balaș, Orlando, *Reprezentări ale feminității în eposul germanic medieval*, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 2007.

Balotă, Nicolae, *Literatura franceză de la Villon la zilele noastre*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.

Battaglia, Salvatore, *Mitografia personajului*, traducere de Alexandru George, București, Editura Univers, 1976.

Beaumarchais, Jean-Pierre de, Couty, Daniel, Rey, Alain, *Dictionnaire des écrivains de langue française*, A-L, Paris, Larousse/VUEF, 2001.

Beauvoir, Simone de, *Al doilea sex*, vol. I, II, traducere de Diana Bolcu și Delia Verdeș, prefață de Delia Verdeș, București, Editura Univers, 1998.

Bercescu, Sorina, *Istoria literaturii franceze de la începuturi și până în zilele noastre*, București, Editura Științifică, 1970.

Bloom, Harold, *Canonul occidental. Cărțile și școala epocilor*, traducere de Diana Stancu, postfață de Mihaela Anghelescu Irimia, București, Editura Univers, 1998.

Bock, Gisela, *Femeia în istoria Europei. Din Evul Mediu până în zilele noastre*, traducere din limba germană de Mariana Cristina Bărbulescu, Iași, Polirom, 2002.

Boisdeffre, Pierre de, *O istorie vie a literaturii franceze de azi*, ediția a șaptea în întregime revăzută, traducere de Sanda Râpeanu și Cireașa-Gabriela Grecescu, prefață de Valeriu Râpeanu, București, Editura Univers, 1972.

Bologne, Jean Claude, *Istoria cuceririi amoroase*, traducere din limba franceză de Diana Morărașu, București, Nemira, 2009.

Scanat cu CamScanner

Borbély, Ștefan, *De la Herakles la Eulenspiegel. Eroicul*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.
Braga, Corin, *10 studii de arhetipologie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999.
Braga, Corin, *De la arhetip la anarhetip*, Iași, Polirom, 2006.
Buffiere, Félix, *Miturile lui Homer și gândirea greacă*, traducere și prefață de Gh. Ceaușescu, București, Editura Univers, 1987.
Bugariu, Voicu, *Romanul istoric*, în *Analogon. Eseuri și disociații*, București, Editura Cartea Românească, 1981.
Cabas, Juan, *Istoria literaturii spaniole*, traducere, studiu introductiv, note și *O privire asupra literaturii spaniole actuale* de Doina Maria Păcurariu, București, Editura Univers, 1971.
Caillois, Roger, *Abordări ale imaginarului*, traducere din limba franceză de Nicolae Baltă, București, Editura Nemira, 2001.
Caillois, Roger, *Omul și sacrul*, ediția a II-a revizuită, traducere din limba franceză de Dan Petrescu, București, Nemira & Co, 2006.
Călin, Vera, *Romantismul*, ediție revăzută și adăugită, București, Editura Univers, 1975.
Călinescu, G., *Domina bona*, în *Pagini de estetică*, antologie, prefață, note și bibliografie de Doina Rodina Hanu, București, Editura Albatros, 1990.
Călinescu, G., *Scriitori străini*, antologie și text îngrijit de Vasile Nicolescu și Adrian Marino, prefață de Adrian Marino, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.
Călinescu, G., *Istoria literaturii române de origini până în prezent*, ediția a II-a revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982.
Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. I, II, III, București, Editura Artemis, 1994, 1995, 1995.
Cifor, Lucia, *Rațional – irațional în spațiul iubirii fatale*, în „Acta Iassyensia Comparationis", nr. 6/2008.
Ciocârlie, Corina, *Fals tratat de disperare*, Timișoara, Editura Hestia, 1995.
Ciocârlie, Corina, *Femei în fața oglinzii*, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1998.
Cizek, Eugen, *Istoria literaturii latine*, vol. I, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Grup Editorial Corint, 2003.
Codoban, Aurel, *Amurgul iubirii. De la iubirea-pasiune la comunicarea corporală*, Cluj, Editura Idea Design & Print, 2004.
Conn, Peter, *O istorie a literaturii americane*, traducere și note de Cosana Nicolae și Dalida Pavlovici, București, Editura Univers, 1996.
Courtine, Jean-Jacques (coord.), *Istoria corpului*, vol. III. *Mutațiile privirii. Secolul XX*, traducere din limba franceză de Simona Manolache, Mihaela Arnat, Mugurag Constantinescu, Giuliano Sfichi, București, Editura Art, 2009.

Scanat cu CamScanner

Craia, Sultana, *Îngeri, demoni şi muieri. O istorie a personajului feminin în literatura română*, Bucureşti, Univers Enciclopedic, 1999.

Creţia, Petru, *Ahile sau despre forma absolută a prieteniei. Ariel sau despre forma pură a libertăţii*, prefaţă de Gabriel Liiceanu, Bucureşti, Humanitas, 2009.

Creţia, Petru, *Epos şi logos. 25 de studii şi interpretări*, Bucureşti, Editura Univers, 1981.

Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, ediţie revăzută, Bucureşti, Editura Minerva, 1972.

Culianu, Ioan Petru, *Eros şi magie în Renaştere. 1484*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, traducere din limba franceză de Dan Petrescu, prefaţă de Mircea Eliade, postfaţă de Sorin Antohi, traducerea textelor din limba latină Ana Cojan şi Ioan Acsan, Bucureşti, Editura Nemira, 1999.

Cunliffe, Marcus, *Literatura Statelor Unite*, în româneşte de Rodica Tiniş, Bucureşti, Editura pentru Literatura Universală, 1969.

Dărăbuş, Carmen, *Despre personajul feminin. De la Eva la Simone de Beauvoir*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2004.

Dărăbuş, Carmen, *Literatura universală şi cunoaşterea de sine*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2003.

Defradas, Jean, *Literatura elină*, traducere de Ileana Vulpescu, introducere, antologie şi note de A. Piatkowski, Bucureşti, Editura Tineretului, 1968.

Drimba, Ovidiu, *Istoria literaturii universale*, vol. I, II, ediţie definitivă, Bucureşti, Editura SAECULUM I.O., Editura VESTALA, 1998.

Duby, Georges, *Evul Mediu masculin. Despre dragoste şi alte eseuri*, traducere de Constanţa şi Stelian Oancea, Bucureşti, Editura Meridiane, 1992.

Dumezil, Georges, *Mit şi epopee*, vol. I, II, III, traducere de Francisca Băltăceanu, Gabriela Creţia, Dan Sluşanschi, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1993.

Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, *Renaşterea, umanismul şi destinul artelor*, ediţie integral revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura Univers, 1975.

Dumitriu, Anton, *Cartea întâlnirilor admirabile*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1981.

Durand, Gilbert, *Figuri mitice şi chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză*, traducere din limba franceză de Irina Bădescu, Bucureşti, Editura Nemira, 1998.

Duţu, Alexandru, *Eseu în istoria modelelor umane. Imaginea omului în literatură şi pictură*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1972.

Eliade, Mircea, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, vol. I. *De la epoca de piatră la Misterele din Eleusis*, vol. III. *De la Mahomed la epoca Reformelor*, traducere şi postfaţă de Cezar Baltag, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1991.

Scanat cu CamScanner

Eliade, Mircea, *Mitul eternei reîntoarceri. Arhetipuri și repetare,* traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Univers Enciclopedic, 1999.

Evdokimov, Paul, *Femeia și mântuirea lumii,* traducere de Gabriela Moldoveanu, verificarea și îmbunătățirea traducerii de pr. lect. univ. dr. Vasile Răducă, prefață de Olivier Clément, București, Asociația Filantropică Medicală Creștină CHRISTIANA, 1995.

Evola, Julius, *Metafizica sexului,* ediția a III-a, traducere de Sorin Mărculescu, eseu introductiv de Fausto Antonini, București, Humanitas, 2006.

Façon, Nina, *Istoria literaturii italiene,* București, Editura Științifică, 1969.

Ficino, Marsilio, *Asupra iubirii sau* ***Banchetul*** *lui Platon,* în Platon, *Banchetul,* Marsilio Ficino, *Asupra iubirii,* traducere de Sorin Ionescu (Nina Façon), Timișoara, Editura de Vest, 1992.

Flacèliere, Robert, *Istoria literară a Greciei antice,* în românește de Mihai Gramatopol, București, Editura Univers, 1970.

Frevert, Ute, Haupt, Heinz-Gerhard (coord.), *Omul secolului XX,* traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Iași, Polirom, 2002.

Frigioiu, Nicolae, *Romanul istoric al lui Mihail Sadoveanu,* Iași, Editura Junimea, 1987.

Garin, Eugenio (coord.), *Omul renascentist,* traducere de Dragoș Cojocaru, prefață de Maria Carpov, Iași, Polirom, 2000.

Gasset, José Ortega y, *Studii despre iubire,* traducere de Sorin Mărculescu, București, Humanitas, 1995.

Girard, René, *Minciună romantică și adevăr romanesc,* în românește de Alexandru Baciu, prefață de Paul Cornea, București, Editura Univers, 1972.

Goff, Jacques le (coord.), *Omul medieval,* traducere de Ingrid Ilinca și Dragoș Cojocaru, postfață de Alexandru Florin-Platon, Iași, Polirom, 1999.

Grigorescu, Dan, *Romanul american al secolului XX,* București, Editura SAECULUM I.O., 1999.

Gurjewitsch, Aaron J., *Individul în Evul Mediu european,* traducere de Hans Neumann, Iași, Polirom, 2004.

Guțu, G., *Publius Vergilius Maro. Studiu literar,* București, Editura Univers, 1970.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Prelegeri de estetică,* vol. I, traducere de D. D. Roșca, Editura Academiei RSR, București, 1966.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Prelegeri de filosofie a istoriei,* traducere de Petru Drăghici și Radu Stoichiță, Editura Academiei RSR, București, 1968.

Huiban, Victoria, *Feminitate și erotism în literatură,* Bacău, Editura Alma Mater, 2010.

Huizinga, Johan, *Amurgul Evului Mediu. Studiu despre formele de viață și de gândire din secolele al XIV-lea și al XV-lea în Franța și în Țările*

Scanat cu CamScanner

de Jos, traducere din olandeză de H. R. Radian, Bucureşti, Humanitas, 2002.

Ianoşi, Ion, *Tolstoi. Romanul unei drame*, ed. a III-a, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Ideea Europeană, 2005.

Ibrăileanu, Garabet, *Scriitori români şi străini*, vol. II, ediţie îngrijită de Ion Creţu, prefaţă de Al. Piru, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968.

Iorga, Nicolae, *Evocări din literatura universală*, ediţie îngrijită de Liliana Iorga-Pippidi, prefaţă de Alexandru Duţu, Bucureşti, Editura Univers, 1972.

Iorga, Nicolae, *Pagini alese*, vol. I, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965.

Isbăşescu, Mihai, *Istoria literaturii germane*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1968.

Ivanovici, Victor, *Formă şi deschidere. Structuri şi categorii literare*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1980.

Libis, Jean, *Mitul androginului*, traducere din limba franceză de Cristina Muntean, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005.

Lilar Suzanne, *Cuplul*, traducere de Livia Iacob, Iaşi, Institutul European, 2008.

Lukács, Georg, *Romanul istoric*, vol. I, II, traducere, note şi indici de Ion Roman, prefaţă şi tabel cronologic de N. Tertulian, Bucureşti, Editura Minerva, 1978.

Lupan, Radu, *Despre dragoste şi moarte*, prefaţă la Ernest Hemingway, *Adio, arme*, traducere de Radu Lupan, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969.

Lupan, Radu, *Hemingway, scriitorul*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1966.

Lupan, Radu, *Viziuni americane. Romanul american contemporan*, Bucureşti, Cartea Românească, 1997.

Macavei, Elena, *Curtezane şi psudocurtezane în mitologie, istorie, literatură*, Iaşi, Institutul European, 2011.

Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. I, II, III, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura Eminescu, 1991.

Manolescu, Nicolae, *Însemnări despre Don Quijote*, în „România literară", nr. 16/1999, http://www.romlit.ro.

Micu, Dumitru, Manolescu, Nicolae, *Literatura română de azi. 1944-1964*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1965.

Murdoch, Brian, *The Novels of Erich Maria Remarque: Sparks of Life (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture)*, New York, Camden House, 2006.

Mustaţă, Ioana, *Dialogul cu eternul feminin*, Bucureşti, Editura Roza Vânturilor, 1993.

Mustaţă, Ioana, *Europa şi miturile ei. În preajma lui Don Quijote*, Bucureşti, Editura Roza Vânturilor, 1991.

Scanat cu CamScanner

Nemoianu, Virgil, *Îmblânzirea romantismului. Literatura europeană și epoca Biedermeier*, ediția a II-a, traducere de Alina Florea și Sanda Aronescu, București, Editura Curtea Veche, 2004.

Neț, Mariana, *Mitul muschetarilor*, în „România literară", nr. 28/2002, http://www.romlit.ro.

Niel, Mathilde, *Drama eliberării femeii*, prefață și traducere Ecaterina Oproiu, București, Editura Politică, 1974.

Olteanu, Tudor, *Morfologia romanului european în secolul al XIX-lea*, București, Editura Univers, 1977.

Oprea, Galina, Oprea, Al., *J-J. Rousseau și L. N. Tolstoi în căutarea vârstei de aur*, București, Editura Univers, 1978.

Papu, Edgar, *Studiu introductiv* la Vergiliu, *Eneida*, traducere de Eugen Lovinescu, text revăzut și note de Eugen Cizek, note finale de Edgar Papu, București, Editura Tineretului, 1967.

Paraschiv, Mihaela, *Femeia în Roma antică*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Iași, Editura Junimea, 2003.

Pavel, Toma, *Gândirea romanului*, traducere din franceză de Mihaela Mancaș, București, Humanitas, 2008.

Pârvulescu, Ioana, *Alfabetul doamnelor. De la doamna B. la doamna T.*, București, Editura Crater, 1999.

Piatkowski, Adelina, *Cuvânt introductiv* la Homer, *Iliada*, vol. I, II, traducere în metrul original de G. Murnu, note și comentarii de D. M. Pippidi, București, Editura Albatros, 1973.

Pivano, Fernanda, *Hemingway*, traducere, note și postfață de Florin Chiriițescu, București, Editura Univers, 1988.

Popa, Dumitru Radu, *Antoine de Saint-Exupéry – aventura conștiinței*, București, Editura Albatros, 1980.

Radian, Sanda, *Portrete feminine în romanul românesc interbelic*, București, Editura Minerva, 1986.

Răileanu, Petre, *Corabia lui Ghilgameș. Eseuri*, București, Editura Militară, 1990.

Riquer, Martin de, *Cervantes și* ***Don Quijote***, studiu introductiv la Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, traducere din spaniolă, cuvânt înainte, cronologie, note și comentarii de Sorin Mărculescu, Pitești, Editura Paralela 45, 2007.

Riza, Adrian, *Prefață* la Al. Dumas, *Cei trei muschetari*, vol. I, II, București, Editura Tineretului, 1956.

Robert, Marthe, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, traducere de Paula Voicu-Dohotaru, prefață de Angela Ion, București, Editura Univers, 1983.

Rougemont, Denis de, *Iubirea și Occidentul*, traducere, note și indici de Ioana Cândea-Marinescu, prefață de Virgil Cândea, București, Editura Univers, 1987.

Roznoveanu, Mirela, *Civilizația romanului. Arhitecturi epice*, București, Editura Cartea Românească, 1991.

Scanat cu CamScanner

Roznoveanu, Mirela, *Civilizaţia romanului. Rădăcini*, Bucureşti, Editura Albatros, 1983.

Sanctis, Francesco de, *Istoria literaturii italiene*, traducere, studiu introductiv şi note de Nina Façon, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1965.

Sanctis, Francesco de, *Studii critice*, traducere, cuvânt înainte şi note de Ştefan Crudu, Bucureşti, Editura Univers, 1982.

Sargeant, Maggie, *Kitsch & Kunst: Presentations of a Lost War*, Bern, Peter Lang, European Academic Publishers, 2005.

Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relaţia creator – operă*, Bucureşti, Cartea Românească, 1981.

Simion, Eugen, *Sfidarea retoricii. Jurnal german*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985.

Simonnet, Dominique, Courtin, Jean, Veyne, Paul, ..., *Cea mai frumoasă istorie a iubirii*, în româneşte de Alexandru R. Săvulescu, Piteşti, Editura Paralela 45, 2006.

Sluşanschi, Dan, *Introducere* la Publius Vergilius Maro, *Eneida*, traducere în hexametri, bibliografie şi indici de Dan Sluşanschi, Editura Paideia, Bucureşti, 2000.

Sora, Simona, *Regăsirea intimităţii. Corpul în proza românească interbelică şi postdecembristă*, Bucureşti, Cartea Românească, 2008.

Souzenelle, Annick de, *Simbolismul corpului uman*, traducere de Margareta Gyurcsik, Timişoara, Editura „AMARCORD", 1996.

Stendhal, *Despre dragoste*, traducere de Gellu Naum, postfaţă de Vera Călin, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1968.

Streinu, Vladimir, *Studii de literatură universală*, ediţie întocmită şi prefaţată de George Muntean, Bucureşti, Editura Univers, 1973.

Tinayre, Marcelle, *Istoria iubirii*, traducerea şi îngrijirea textului Romul Munteanu, Bucureşti, Casa de Editură şi Presă „Viaţa Românească", 1992.

Tohăneanu, G. I., *Prefaţă* la Pvblivs Vergilivs Maro, *Eneida*, traducere din limba latină de G. I. Tohăneanu, note, comentarii şi glosar de Ioan Leric, Timişoara, Editura Antib, 1994.

Touraine, Alain *Lumea femeilor*, traducere din limba franceză de Magda Jeanrenaud, Bucureşti, Grupul Editorial ART, 2007.

Unamuno, Miguel de, *Viaţa lui don Quijote şi Sancho*, în româneşte de Ileana Bucurenciu şi Grigore Dima, prefaţă de Andrei Ionescu, Bucureşti, Editura Univers, 1973.

Ungheanu, M., *Pădurea de simboluri*, Bucureşti, Cartea Românească, 1973.

Ursa, Mihaela, *Eroticon. Tratat despre ficţiunea amoroasă*, Bucureşti, Cartea Românească, 2012.

Wagener, Hans, *Erich Maria Remarque, **Im Westen nichts Neues – Zeit zu leben und Zeit zu sterben**: Ein Autor, zwei Weltkriege*, în Ursula Heukenkamp (ed.), *Schuld und Sühne?: Kriegserlebnis und*

Scanat cu CamScanner

Kriegsdeutung in deutschen Medien der Nachkriegszeit (1945-1961), Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Band 50.1, Amsterdam – Atlanta, Editions Rodopi B.V., 2001.

Verdon, Jean, *Dragostea în Evul Mediu. Trup, sexualitate și sentiment*, traducere din franceză de Dana-Ligia Ilin, prefață de Ioan Pânzaru, București, Humanitas, 2009.

Vernant, Jean-Pierre (coord.), *Omul grec*, traducere de Doina Jelea, Iași, Polirom, 2001.

Vianu, Tudor, *Studii de literatură universală și comparată*, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1963.

Weininger, Otto, *Sex și caracter*, traducere de Monica Niculcea și Șerban Căpățână, ediție îngrijită de Monica Dumitrescu, București, Editura Anastasia, 2002.

Zaharia-Filipaș, Elena, *Studii de literatură feminină*, București, Editura Paideia, 2004.

Zamfirescu, Ion, Dolinescu, Margareta, *Istoria literaturii universale*, vol. II, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1973.

Zumthor, Paul, *Încercare de poetică medievală*, traducere și prefață de Maria Carpov, București, Editura Univers, 1983.

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ "I.N. ROMAN" CONSTANȚA

Scanat cu CamScanner